MESTER

XXVIII

1999

MESTER

General Issue

XXVIII

1999

EDITORIAL BOARD

Natasha Dalzell Martínez
Editor-in-Chief

Keya Koul
Advertising Editor

Antonieta Monaldi
Canje Editor

Soraya Alamdari
Keya Koul
Antonieta Monaldi
Wilmer Rojas

Erik Felinto
Alvaro Molina
Mehl Penrose
David Webb

We wish to thank the Department of Spanish & Portuguese, the graduate student association and the Del Amo Foundation for making this issue possible.

Mester is sponsored by the graduate student association, University of California, Los Angeles. It publishes critical articles, interviews and book reviews in Spanish, Portuguese and English. To be considered for publication, manuscripts should follow the *MLA Style Sheet, 4th Ed.* The original and *three* copies are required for all work. Please do not write the author's name on manuscripts; attach cover letter. The original of rejected articles will be returned on request if sufficient loose postage accompanies the manuscript. Submissions that are being considered by another journal or by a publisher are not accepted. Authors receive three complimentary copies of the issue in which their work appears.

Manuscripts, subscriptions and editorial correspondence should be addressed to: *Mester*, Department of Spanish & Portuguese, University of California, Los Angeles, Los Angeles, CA 90095-1532. Our e-mail address is spmester@ucla.edu. For more information, please visit our WWW homepage at: http://www.humnet.ucla.edu/spanport/mester/.

Mester is published annually. It is affiliated with the Department of Spanish & Portuguese, University of California, Los Angeles. The annual subscription rate is US$15.00 for institutions/individuals and US$8.00 for students. Add US$5.00 for subscriptions outside of the United States, Canada and Mexico. Please make checks payable to UC Regents.

MESTER

Literary Journal of the Graduate Students of the
DEPARTMENT OF SPANISH & PORTUGUESE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

VOLUME XXVIII 1999

CONTENTS

ARTICLES

Tenemos Razón: Crítica feminista y siglo dieciocho
Patricia Goitia Lebo 1

Entre la ficción y el periodismo: Cambio social y la crónica mexicana contemporánea
Evelyn Nadeau 21

Fisuras del discurso liberal en *El matadero* de Esteban Echeverría
Robert Folger 37

Journalism in Catalonia during Francoism
Montserrat Reguant 59

The Politics of Parody: Rosa Montero's *Te trataré como a una reina* and Patrick Süskind's *Perfume*
Florence Ramond Jurney 75

Una mirada estética e ideológica al testimonio visual de Jorge Sanjinés y al testimonio oral de Domitila Barrios de Chungara
Karina Wigozki 89

Los chistes en la España actual
Zuriñe Lekuona 105

REVIEW
Torrecilla, Jesús. *Tornados*
Wilmer Rojas 123

CONTRIBUTOR'S PAGE 127

Tenemos razón: Crítica feminista y siglo dieciocho

> Hubo también entre ellos una disputa sobre quién de ellos sería el mayor. Pero él les dijo: Los reyes de las naciones se enseñorean de ellas, y los que sobre ellas tienen autoridad se han llamado a sí mismos Bienhechores; mas no así vosotros, sino sea el mayor entre vosotros como el más joven, y el que dirige, como el que sirve.
>
> Lc 22:24-27

El Despotismo Ilustrado, como nota Richard Herr en su libro *The Eighteenth Century Revolution in Spain*, se caracteriza por la importación de ideas ilustradas y el crecimiento de una clase capitalista que dio pie a tensiones entre aquellos que propugnaban los cambios intelectuales y económicos, y aquellos que se aferraban al pasado.

"Durante un siglo, de 1700 a 1808, la nueva dinastía borbónica llevó a cabo una serie de hondas reformas", dice J. Vicens Vives en su *Aproximación a la Historia de España* (127), "....las más tendieron a resolver acuciantes problemas domésticos suscitados por la recuperación de la vitalidad española, vista en el aumento de población y en el auge de las actividades comerciales y manufactureras" (125). A mediados de siglo surge el costumbrismo con sus toros, el flamenquismo, la gitanería y el majismo. Por otro lado, el pensamiento ilustrado (Feijoo, Flores, Campomanes y Jovellanos) propone reformas educativas y sociales necesarias, dados los avances técnicos, científicos y económicos de la

época, al mismo tiempo que cuestiona ciertos aspectos formales de la religión católica. Continúa Vives: "Nadie desconocía que se vivía sobre un volcán, o por lo menos sobre la posibilidad de un grave estallido de descontento popular" (129). Vives considera que el Motín de Esquilache que tuvo lugar contra las medidas del favorito Marqués de Esquilache (quien reemplazó el sombrero de ala ancha por el sombrero tricornio, y la capa larga por la capa corta), tuvo su origen en 1675 con el decreto de libre comercio de cereales. Esta ley que había fomentado la agricultura, había también ignorado proveer efectivamente los centros urbanos, con el resultado que un año más tarde una mala cosecha provocó el alza de precios en Madrid y otras ciudades, y fue el catalizador del motín (129).

Si bien el siglo dieciocho se caracteriza por su complejidad, tal vez el aspecto que llama más la atención de esa época sea la exaltación de la razón. En un tiempo histórico en el que operan cambios socio-económicos e histórico-políticos, las relaciones de género son afectadas. Todo esto se manifiestan en la literatura del periodo.

Tomando como puntos de partida el artículo "Studying Gender in the Spanish Golden Age", de Anne J. Cruz (1989), y la introducción al libro de Ruth El Saffar *Beyond Fiction. The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes* (1984), propongo que el examen de obras de la literatura española representativa del siglo dieciocho ofrece una visión de cómo estas tensiones y el énfasis en la razón se manifiestan en el discurso femenino.

Las ideas expuestas por Anne Cruz y Ruth El Saffar se centran en estudios de género de la literatura del Siglo de Oro español y en la recuperación de lo femenino, específicamente en las obras de Cervantes.

Como nos dice la misma Anne Cruz, su artículo ofrece una perspectiva general de tendencias tempranas y actuales sobre crítica

literaria del Renacimiento y Siglo de Oro con el propósito de enfatizar la necesidad no sólo de más estudios de este tipo en el campo, sino también de más metodologías aplicadas que contribuyan a la revisión de modos tradicionales de pensar sobre el género en la literatura (194).

El género, nos dice Anne Cruz, siendo una parte integral de la cultura de los sistemas codificantes, ha variado en significado y significancia a través de los diferentes periodos históricos. Es necesario historizar las relaciones de género para entenderlas como parte de la capa subyacente de ideología sexual que muda de acuerdo con necesidades sociohistóricas específicas. Sin embargo, afirma Cruz que la diferencia entre el hombre y la mujer ha sido una constante por lo menos desde tiempos bíblicos, y que mientras que esta línea mítica que media entre los sexos ha sido transgredida, la creencia en su integridad continúa siendo fomentada a través de los esfuerzos de sólo un grupo que vela por su propio interés.

En la Edad Media y el Renacimiento la mujer estuvo en el balancín de la misoginia y el feminismo, a veces loada, a veces envilecida; pero nunca en una situación de igualdad con el hombre. Enfocando los aspectos naturales, las diferencias sexuales evidenciadas en la fisionomía pasaron a lo moral y así se establecieron ciertas características particulares tanto para el hombre como para la mujer. Los atributos de poder tales como la razón, el juicio, la disciplina, etc., se adjudicaron al hombre y fueron llamados masculinos. Dones de sumisión tales como la compasión, el amor, la emoción devinieron femeninos y maternales. De estas cualidades nacieron paralelamente roles masculinos convenientemente apropiados, y roles femeninos conformemente asignados. Las distinciones entre hombre y mujer se establecieron así proclamando ser banderas de inclinaciones naturales, escondiendo bajo

la sombra de su estandarte la verdadera artificialidad de su construcción social. Luego, muchos de los tratados y obras que aparentemente exaltan las virtudes de la mujer, revelan una corriente subterránea que no sólo afirma la superioridad del hombre y reafirma su poder sobre la mujer, a quien califica como inferior por su naturaleza biológica, moral e intelectual; sino que, recurriendo a un plan divino cierra toda posible discusión sobre este planteamiento. No obstante, Ann Cruz enfatiza que estudios históricos muestran claramente que son los factores económicos, sociales y educacionales los que realmente pesan en el papel que juega la mujer en la sociedad. (194-198)

Dado que las obras conocidas, estudiadas y leídas de esta época son de autores masculinos, los discursos dentro de los cuales se dan las relaciones de género se localizan en las representaciones literarias que estos autores hacen de la mujer. Es decir que el locus del género se va a dar en el discurso femenino[1] situado en los textos producidos por autores masculinos.

Soy consciente del peligro del que nos habla Paul Julian Smith en *Writing Women in Golden Age Spain: Saint Teresa and María de Zayas.* Al referirse a los textos del Siglo de Oro, Smith nos dice que ya que los preceptos en los que descansan los textos son otorgados por autores masculinos, el retrato que nos brindan de la mujer trae prejuicios que nos dejan saber poco sobre la vida de la misma en la época, y menos aún sobre las condiciones que propiciaban el género y la diferenciación sexual en general (220-240). Dado que los textos representativos del siglo dieciocho son de autores masculinos y siguiendo la dirección iniciada con Melveena McKendrick en *Women and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A study of the 'Mujer varonil'* (3-44), voy a estudiar la representación de la mujer en los mismos.

Teniendo en mente a Cruz quien afirma que tanto la literatura del Siglo de Oro como la del dieciocho español no puede ser considerada una mera reflexión histórica de la realidad, el cuadro que la ficción del siglo dieciocho (con sus aspectos positivos y negativos, y tanto sus omisiones como distorsiones) nos da de la mujer, nos revela la pervivencia del sistema patriarcal en los textos de autores masculinos. (203). Su estudio entonces ensancha nuestro entendimiento sobre las limitaciones sociales y físicas impuestas sobre la mujer real, y sufridas por esta.

Los textos de este estudio comprenden tres géneros literarios y una línea cronológica que abarca todo el siglo dieciocho. En orden de aparición son el ensayo "Defensa de las mujeres" de Benito Gerónimo Feijoo y Montenegro, una tragedia, *Raquel* de Vicente García de la Huerta, y la comedia *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín.

Siguiendo las pautas del "nuevo historicismo", la "poética de producción cultural" de Steven Mullaney, y tomando la literatura como producto simbólico de la sociedad a la manera de Joan Kelly (Cruz 205), he infringido los límites disciplinarios y situado los textos literarios dentro de un contexto social más amplio. El de Feijoo, dentro del estudio del desarrollo del pensamiento intelectual de España y Europa, el de García de la Huerta, dentro de los marcos políticos, y el de Fernández Moratín, dentro de las costumbres sociales relativas al matrimonio.

Pensamiento ilustrado antes de la Ilustración es lo que encontramos en Feijoo. El ensayo de Feijoo aparece en su obra *Teatro crítico universal.* Feijoo recoge sus ideas del gran teatro del mundo que es España situada en el márgen del pensamiento innovador Europeo. El Padre Maestro pone atención a lo que sucede a su alrededor y toma sus ideas del escenario de la época. Un tablado en el que el teatro borbónico encauza

las expectativas del público, que poco a poco iba rompiendo la inercia frente a la tradición.

Dice Martines Lois en *El Padre Feijoo, naturaleza, hombre y conocimiento*, que el religioso se interesaba tanto por lo que el hombre tenía en común como por sus diferencias. Veía al hombre también en su aspecto inmortal y como igual en esta condición propia de la especie humana, pero también veía al hombre social, viviendo en circunstancias específicas y menesteres diversos y por lo tanto necesariamente diferentes (68-69). Su teatro es universal pues en él reúne temas variados (chistes, tradiciones populares, creencias, supersticiones, etc.), y es crítico pues su propósito fundamental no es la diversión sino la exposición de una verdad o la denuncia de un engaño a través de la experiencia, la autoridad y la razón. El Padre Maestro divulga las nuevas ideas en España durante la primera mitad del siglo dieciocho, despertando innumerables polémicas. En efecto, Feijoo abre su ensayo *Defensa de las mujeres*, con una declaración muy controversial:

> En grave empeño me pongo. No es ya sólo un vulgo ignorante con quien entro en la contienda: defender a todas las mujeres, viene a ser lo mismo que ofender a casi todos los hombres: pues raro hay que no se interese en la precedencia de su sexo con desestimación del otro. A tanto se ha extendido la opinión común en vilipendio de las mujeres, que apenas admite en ellas cosa buena. En lo moral las llena de defectos, y en lo físico de imperfecciones. Pero donde más fuerza hace, es en la limitación de sus entendimientos. (325)

Vemos entonces que la creencia establecida es que la mujer está llena de vileces y carece de entendimiento, y que el propósito del ensayo es

desmentir esto. El ensayo expone hermosamente posiciones erróneas de las sentencias masculinas sobre la mujer en frases como:

> ...que hay hombre tan maldito que dice que una muger no es buena, solo por que ella no quiso ser mala. (327)
>
> Ya oygo contra nuestro asunto aquella proposición de mucho ruido, y de ninguna verdad, que las mugeres son causa de todos los males. En cuya comprobación hasta los ínfimos de la plebe inculcan a cada paso que la Caba induxo la pérdida de España, y Eva la de todo el mundo. (328)

El ensayo se convierte en un encuentro cualitativo disputado entre hombres y mujeres en el cual Feijoo va asignando puntajes a un bando y al otro de manera que la robustez masculina gana un punto a la hermosura femenina, pero el puntaje se iguala con la vergüenza femenina, y en una especie de continuo empate la prudencia de los hombres se equilibra con la sencillez de las mujeres. El resultado final es que las ventajas femeninas igualan si no superan las masculinas, pero como Feijoo no hace "oficio de Juez sino Abogado, queda el pleyto por ahora indeciso." (336). Seguidamente Feijoo nos da una serie de evidencias históricas, tanto dentro como fuera de España, de mujeres hábiles entre otras cosas en política, economía, y hasta en el arte de guardar secretos. Tocante al entendimiento, dice que si la razón no es suficiente para su argumento, carece de recursos ya que "los Autores que tocan esta materia....están a favor de la opinión del vulgo, que casi uniformes hablan del entendimiento de las mugeres con desprecio." (349). En este aspecto, Feijoo no sólo desmiente la superioridad intelectual del hombre, sino que atribuye la aparente falta de entendimiento a la falta de conocimiento:

> ...siendo así, que el no discurrir, o discurrir mal depende, no de falta de talento, sino de falta de noticias....; los hombres entretanto aunque de inferior capacidad, triunfan, y lucen como superiores á ellas, porque están prevenidos de noticias. (353)

En conclusión, dice Feijoo sobre la inferioridad intelectual de la mujer:

> Sepan, pues las mugeres, que no son en el conocimiento inferiores á los hombres: con eso entrarán confiadamente á rebatir sus sofismas, donde se disfrazan con capa de razón las sinrazones. Si a la mujer la persuaden, que el hombre respecto de ella, es un oráculo, á la más indigna propuesta prestará atento el oído, y reverenciará como verdad infalible la falsedad mas notoria. (390)

Dado que los textos literarios son de autores masculinos, he tomado en cuenta la advertencia que sobre estos hacen Halley, Fisher y Cruz, quienes dicen que escribir sobre la mujer era referirse no a la mujer sino al hombre. Luego al escribir sobre la mujer, el hombre escribía sobre deseos masculinos: "Demarcar el lugar de la ausencia de la mujer en el texto es pues asegurar la presencia masculina" (Cruz 206). Creo que esta aproximación ha sido valiosa tanto aplicada a la demarcación de la ausencia como a la concesión de un espacio participatorio. El excluir a la mujer de la política en *Raquel*, como de las decisiones matrimoniales en *El sí de las niñas*, ha sido una forma de afirmar la presencia del hombre en esos ámbitos. Pero también veo que la participación de la mujer en esos espacios es en realidad una forma de continuación de la presencia masculina.

En *Raquel* se nos presentan dos escenarios históricos, la España de Alfonso VIII, anterior a la bra, y la España de Carlos III, contemporánea

al drama. El marco del pasado y la pintura de la mujer judía permiten a García de la Huerta criticar en el presente al Rey que había roto una alianza en el plano histórico al dar el gobierno a alguien no vinculado con la nobleza castellana.

"El tema central de *Raquel*", nos dice Juan A. Ríos en la introducción a la obra, "es la lucha que un grupo de ricos-hombres castellanos...mantiene contra la privanza de la hermosa judía Raquel." Alfonso VIII, llevado por la pasión, ha dado a Raquel gran poder sobre decisiones de Estado. Raquel es aconsejada en todo por Rubén, quien la usa hábilmente para su interés personal, persuadiéndola de que las decisiones que debe tomar benefician a los hebreos. El estado decadente del reino y los agravios sufridos por la nobleza llevan a que un grupo de hombres ricos se confabulen contra Raquel, a quien culpan del mal del país. El Rey ordena el destierro de su amante, pero vencido por su amor revoca su decisón y pide a Raquel que se quede, otorgándole aún más poder de gobierno. Rubén aprovecha para lograr que Raquel imponga nuevos tributos a los castellanos y los amenace con la muerte si no pagan. Los nobles deciden asesinar a Raquel mientras el rey está de caza. Antes de morir a manos de Rubén, Raquel muestra su amor al rey y su arrepentimiento. Alfonso, ciego de dolor, asesina a Rubén, quien muere arrepintiéndose también. El rey perdona a los conjurados reconociendo que tenían razón.

La figura de Raquel representa el poder en manos enemigas. La hegemonía masculina pierde cuando la razón y el mando se dan a quien no corresponde. El orden del poder hegemónico está en grave peligro. Es necesario erradicar al enemigo que está revolucionando el órden puesto tradicionalmente en la razón y capacidad del rey como representante de la clase en el poder. El poder en manos de una mujer

judía es una doble claudicación. En la España de Carlos III el gobierno debe estar en la figura masculina tradicional (y de clase noble), y no extranjera. En la metáfora femenina encontramos el desacuerdo del sector tradicional de dominación del poder con la política de la monarquía absolutista que el rey había prácticamente puesto en manos del italiano Esquilache. Todas las cualidades femeninas vistas en el ensayo de Feijoo se trasportan al plano político. La razón pide la erradicación del espacio transgredido para la continuación del sistema vigente. Pero aún en el aparente caso de participación en el espaco hegemónico masculino que Raquel parece tener mientras el rey le cede el trono, no es para ejercer su autoridad. Raquel es simplemente el instrumento de otra figura masculina y por lo tanto una forma más de la presencia masculina en el poder.

Con Marguerite Waller podemos ver en *En el sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín, la ideología inestable de la figura masculina representada en los textos literarios, la cual revela la alianza epistemológica de la crítica de orientación masculina con la autoridad textual centrada en autores masculinos. Es decir que las figuras masculinas que parecen (o han parecido a ojos de la crítica masculina) como salvaguardando ideales, propugnando cambios justos que aparentan dar derechos y libertad a la mujer, o se juzgan como grandes defensores de la misma, en realidad no hacen sino perpetuar el sistema hegemónico de dominación masculina.

El tema de la comedia de Moratín es llevado con frecuencia a las tablas durante el siglo dieciocho no sólo por este autor sino por otros dramaturgos contemporáneos, nos informa R. Andioc, en su estudio de la obra (142).

El éxito y la abundancia de obras se deben a que el argumento era una preocupación esencial de la época. Andioc nos dice que además de que en la prensa del tiempo se publicaban frecuentemente artículos tocantes al papel de la mujer en la sociedad, la familia y la educación, fue culminante sobre esto la publicación de la pragmática del 23 de marzo de 1776 por Carlos III. Esta pragmática, resultado de las frecuentes uniones matrimoniales que sin el permiso parental se venían realizando en la época, prohibía el casamiento de menores de 25 años sin el permiso del cabeza de familia. De esta manera se reforzaba la autoridad paterna:

> ...porque en todas sin diferencia tiene lugar la indispensable y natural obligación del respeto a los padres, y mayores que estén en su lugar, por Derecho natural y divino... (146)

El argumento de la obra esencialmente es un acuerdo matrimonial entre un cincuentón y una joven de dieciséis años enamorada del sobrino del propuesto novio. El sobrino sabe de la próxima unión pero ignora que es su tío. Luego de algunos divertidos enredos en que el público simpatiza con los jóvenes, y cuando parece que el matrimonio entre la joven y el tío mayor va a realizarse, el tío benévolamente accede a la unión de los jóvenes, y escuchamos del antes casi esposo convertido en futuro padre:

> ...Esto resulta del abuso de autoridad, de la opresión que la juventud padece; éstas son las seguridades que dan los padres y los tutores, y esto lo que se debe fiar en el sí de las niñas... (285).

A lo cual exclama el ahora novio "¡Bendita sea tanta bondad!" "Hijos, bendita sea la de Dios." responde el tío (286).

Para enmarcar y entender *El sí de las niñas* en las varias actividades sociales, sexuales y económicas de la mujer, ha sido especialmente valioso el estudio de Carmen Martín Gaité sobre los usos amorosos del

dieciocho en España. En su exordio preliminar encontramos la descripción del ‹‹cortejo››, una moda extranjera que estaba teniendo mucho éxito entre la alta sociedad:

> ...las señoras casadas, que hasta finales del siglo precedente habían aceptado o fingido aceptar sin apenas asomos de rebeldía el código del honor matrimonial que enorgullecía al país, podían ahora tener un amigo cuya función era la de asistir a su tocador, darles consejos de belleza, acompañarlas al teatro y a la iglesia, traerles regalos y conversar con ellas, es decir, hacerles caso. (XVIII)

Este fenómeno se debe a varias cosas. En la creciente sociedad de consumo, las razones morales empezaban a estar en conflicto con razones de tipo económico. Las modas extranjeras exigían que la mujer procurase vestido y lujo. La visita de amistades a las casas pedía que se arreglasen. La costumbre del paseo ahora ofrecía oportunidad para que la mujer mostrara sus vestidos y adornos. En la segunda mitad del siglo, el paseo en coche había perdido la exclusiva de la nobleza para incluir a la clase media. La tertulia revolucionó las relaciones de la mujer en el siglo dieciocho, abriéndole las puertas a la vida social. Si en un principio la mujer segregada a un rincón miraba a los hombres jugar cartas, más adelante echa las cartas en el juego del minué y la contradanza donde "al amparo de estos bailes se gestaban la mayor parte de las relaciones extramatrimoniales del tiempo" (36). A mayor apertura social, mayor necesidad económica. Una de las razones por las cuales Martín Gaité opina los maridos aceptaban el cortejo fue que:

> era imposible para un hombre cubrir con holgura los gastos que exigía su mujer, y pudo ser ésta una de las razones de la tolerancia de los maridos para admitir los agasajos y regalos con

> que otra persona ‹‹entretenía›› a su mujer, en el doble sentido de ayudarle a mantenerla en aquel tren de vida y de distraerla y contentarla. (45)

El cortejo en cierta forma daba a la mujer después de casada el derecho de elegir que no había tenido de soltera. Es esta incapacidad de elección que resulta en matrimonios desiguales y en relaciones adúlteras la que Fernández Moratín denuncia en *El sí de las niñas*. Pero además me parece muy interesante cómo nos presenta la educación -- cual telaraña tejida de generación en generación que mantiene atrapada a la mujer donde el hombre la quiere:

> Ve aquí los frutos de la educación. ...Con tal que no digan lo que sienten, con tal que finjan aborrecer lo que más desean, con tal que se presten a pronunciar, cuando se lo manden, un sí perjuro, sacrílego, origen de tantos escándalos, ya están bien criadas, y se llama excelente educación la que inspira en ellas el temor, la astucia y el silencio de un esclavo. (264)

Fernández de Moratín propone pues la incursión de la mujer en el espacio hegemónico masculino. En esta instancia, el derecho de la mujer de escoger marido automáticamente implica el derecho del varón de escoger esposa. En un sistema patriarcal en que el hombre posee todas las virtudes y todos los derechos, la concesión de elección a la soltera, no es muy significativa, dado que ya casada ha encontrado, con la aprobación muda de la mayoría del liderazgo masculino, un vehículo amplio para dicha opción. Además, derecho negado, tomado clandestinamente, permite al ser otorgado que la figura masculina aparezca como razonable, dadivosa y hasta magnánima. Luego, los pasos o sentencias que parecen radicalmente en favor del cambio son en realidad ajustes, maniobras, tretas dictadas por la amenaza del cambio

para mantener el sistema vigente de dominación masculina, y a la vez redimir la racionalización de tales actos y pervivencia de dicho sistema.

Ruth El Saffar encuentra que Cervantes documenta su liberación y conversión a través de su ficción. Su estudio está basado en conceptos junguianos que sirven muy bien para resaltar que la demarcación entre lo masculino y lo femenino en el texto literario no es una condición natural, sino una construcción social. Llama nuestra atención hacia lo femenino como "otro espacio", una diferencia creada para beneficio del confundido, menos que trascendente ego masculino. (Cruz 201) El éxito o fracaso del héroe nos dice algo sobre el autor y su visión del mundo en que vive. Como ve Ruth El Saffar en Cervantes, me parece que los protagonistas de los dos dramas dieciochescos se movilizan de la participación en, a la resistencia contra, a la liberación de los enredos del deseo que eran la esencia de la ficción. Tanto en *Raquel* como en *El sí de las niñas*, los personajes participan del complot masculino, resisten el cambio, y finalmente resuelven las tensiones ya sea eliminando o incluyendo pero ultimadamente satisfaciendo el deseo masculino que es la pervivencia del sistema de dominación en sus manos.

Ruth El Saffar en la introducción a *Beyond Fiction*, encuentra que los problemas con los que Cervantes lidiaba no estaban confinados a la literatura. De la misma manera vemos en estas obras representativas que la ficción va más allá de los límites de los textos. La misma autora nos dice que la ficción reina siempre que los elementos del mundo natural se apilen jerárquicamente de manera que algunas cosas se eleven más allá de su valor, y como corolario inevitable, otras sean desvaloradas (13-14). En *Raquel* hemos visto que la mujer y lo judío son desvalorados y que además la causa del mal estado del país es que el rey en su pasión haya dado el poder absoluto a su amante hebrea. En *El sí de las niñas* la

autoridad paterna absoluta en el concertamiento de matrimonios ha perdido campo a raíz de la desvalorización que del matrimonio ha hecho la mujer con sus prácticas de adulterio. El Padre Feyjoo en "Defensa de las mujeres" expone claramente las diferentes opiniones con respecto a la muy general denigración de la mujer y consiguiente exaltación del hombre.

A través de lo expuesto anteriormente y corroborado por los textos mismos se puede ver que la resolución de las tres obras, aunque aparentemente diferentes y presentándo la búsqueda, el encuentro y la solidaridad con la verdad y la causa noble, son maniobras habilísimas del consciente (o subconsciente) hegemónico masculino temeroso ante la amenaza de un cambio que pondría en peligro dicha hegemonía.

Ruth El Saffar (1984) toma de Girard la configuración del deseo metafísico y la aplica al triánguloamoroso que aparece en las obras de Cervantes. El deseo que cada participante en el triángulo experimenta crea la tensión. El Saffar introduce un cuarto término "que ofrece el potencial de armonía que los ápices del movimiento hacia adelante del triángulo no pueden dar." Este término está asociado con el mundo natural (o divino) en el cual elementos en oposición, conservando sus distinciones, pasan a ser parte de una totalidad que da orden y significado a sus diferencias (5-12). Poniendo en el triángulo los elementos que en nuestras obras constituyen el conflicto, vemos que el colocar la solución en el cuarto término, es decir en un orden divino, permite no sólo la prolongación del sistema jerárquico con el género masculino a la cabeza, sino que permite su redención y la del autor. Así, la muerte de *Raquel* es vista como la solución a las tensiones de poder, pasión, y razón. El acto recibe justificación en un orden superior y divino. Luego esuchamos al Rey Alfonso decir, "Tienes razón, que el

santo Cielo ordena, por más atroz que sea su delito, que quien le cometió, disculpa tenga." (772-774)

La resolución del conflicto en *El sí de las niñas* entre tradición, razón, y autoridad, la encontramos en la bondad divina. Si examinamos las sentencias de Don Carlos: "¡Bendita sea tanta bondad!", y Don Diego: "Hijos, bendita sea la de Dios.", vemos que Don Diego se erige copartícipe de la magnánima bondad divina y que los receptores de tal le deben por esto la felicidad y hasta la vida. Dice Don Diego:

> ...Vosotros (...) seréis la delicia de mi corazón; y el primer fruto de vuestro amor..., sí, hijos, aquél..., no hay remedio, aquél es para mí. Y cuando le acaricie en mis brazos, podré decir: a mí me debe su existencia este niño inocente; si sus padres viven, si son felices, yo he sido la causa. (285-286)

Feyjoo denuncia claramente que la inferioridad de la mujer es una creencia errónea explotada por el hombre para su provecho y la afirmación de su supremacía. Esto lo vemos muy claro en este pasaje en que transcribe las observaciones de un viajante que tuvo muchos tratos con mujeres, El "discretísimo Portugues D. Francisco Manuel en su Carta de Guia de Casados" (354):

> *Ví, y traté algunas en España, y fuera de ella. Por esto mismo me parece que aquella agilidad suya en percibir, y discurrir, en que nos hacen ventaja, es necesario templarla con grande cautela.* Y poco mas abaxo: *Así, pues no es lícito privar á las mugeres del sutilísimo metal de entendimiento con que las forjó la naturaleza; podemos siquiera desviarles las ocasiones de que lo afilen en su peligro, y en nuestro daño.* (355)

La tensión entre razón, creencia popular, y superioridad se resuelve nuevamente mediante la intervención divina:

> ...¿Pero por qué habiendo de ser superior el uno, siendo iguales los talentos, quiso Dios que lo fuese el hombre? Pueden discurrirse varios motivos... : pero es mejor decir, que en las divinas resoluciones ignoramos por la mayor parte los motivos. (389)

El autor al resolver el conflicto en el orden divino logra no sólo la permanencia del sistema de dominación, sino que obtiene la redención del género masculino y por consiguiente la propia.

Es interesante notar la escasez de análisis feminista a las obras de la literatura del siglo dieciocho. Tal vez de deba a que este siglo ha sido considerado inferior y poco original en su producción literaria. La aplicación al siglo dieciocho de los estudios sobre el Siglo de Oro y el Renacimiento de Ruth el Saffar y Anne Cruz ha abierto más posibilidades al estudio del discurso femenino en obras literarias de autores masculinos. También creo posible la aplicación de estas perspectivas al análisis de discursos históricos y sociales. Su aplicación al discurso etnocéntrico sería valioso en el análisis de procesos de exclusión e inclusión de minorías. En los albores del nuevo milenio podría aplicarse a discursos actuales para hacer un análisis comparativo. Sería interesante poder incluir textos de autoras de la época que aunque no conocidas sabemos que existen. Ruth El Saffar en *Signs* (1992), señala nuevas aperturas al comentar las aproximaciones que tres autores hacen del problema que tenía la mujer en los siglos XVI y XVII para confrontar las estructuras de iglesia, Estado y educación, diseñadas para marginalizarlas y reprimirlas. El Saffar nota que la publicación y el análisis de novelas, obras teatrales, y poesía, de autoras españolas, enterradas largo tiempo en la historia literaria de prolongada dominación masculina, han empezado a florecer en el que hasta hoy era

el árido desierto de los estudios hispano feministas. Opina optimista que tal vez no esté lejos el día en que la obra de mujeres escritoras españolas encuentre su lugar en el discurso común tocante al feminismo en el Renacimiento (497). Me auno a su optimismo y añado que esto puede ser transpuesto al siglo dieciocho. En mi opinión futuros y variados estudios de este tipo serían provechosos para una evaluación más inclusiva y completa sobre los discursos que proclaman otorgar participación a la mujer y otros grupos ubordinados en los espacios tradicionales de dominación.

—Patricia Goitia Lebo

University of Texas, Austin

NOTAS

[1] He empleado discurso femenino para referirme tanto a la voz femenina como a la voz muda de la mujer que habla en la demarcación de su ausencia y en la representación que de ella hace la voz mas

OBRAS CITADAS

Cruz, Anne J. "Studying Gender in the Spanish Golden Age." Hernan Vidal, ed. *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism.* Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989. (193-222)

El Saffar, Ruth. *Beyond Fiction. The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes.* Berkeley: University of California Press, 1984.

El Saffar, Ruth. Book Reviews. *Signs. Journal of Women in Culture and Society.* Winter 1992: 494-497.

Fernández de Moratín, Leandro. *El Sí de las niñas.* Ediciones, introducciones y notas de John Dowling y René Andioc. Madrid: Editorial Castalia, S.A. , 1968.

Feijoo y Montenegro, Benito Gerónimo. "Defensa de las mujeres." *Teatro crítico universal.* (I:4) Madrid: D. Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., 1778.

García de la Huerta, Vicente. *Raquel.* Ed. Juan A. Ríos. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1988.

Herr, Richard. *The Eighteenth Century Revolution in Spain.* New Jersey: Princeton University Press, 1958.

McKenrick, Melveena. *Women and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the 'Mujer varonil'.* New York: Cambridge University Press, 1974.

Martín Gaite, Carmen. *Usos amorosos del dieciocho en España.* Madrid: Siglo veintiuno de España editores, S.A., 1972.

Martinez Lois, Andrés. *El Padre Feijoo, naturaleza, hombre y conocimiento.* Coruña: Editorial Diputación Provincial de A Coruña, 1989.

Smith, Paul Julian. "Writing Women in Golden Age Spain: Saint Teresa and María de Zayas." Baltimore: MLN 2, (220-240), 1987.

Vives, J. Vicens. *Aproximación a la Historia de España.* Barcelona: Ediciones Vicens-Vices, S.A., 1990.

Entre la ficción y el periodismo: Cambio social y la crónica mexicana contemporánea

Ficción o periodismo. Lo tradicional ha sido dicotomizar entre estos dos tipos de narrativa, reflejado en un análisis que crea una separación estricta entre lo empírico—la historia, la biografía, el documental, el periodismo en general, y lo ficticio—el romance, la fábula, el mito, etc., como dicen Scholes y Kellogg (citados en Hollowell 18-19). La crónica mexicana muestra claramente que ésta es una falsa dicotomía, presentando aspectos de ambos polos, y dependiendo de quién escriba, acercándose más hacia uno que otro. Y en la crónica mexicana, como veremos más adelante, resulta que cuanto más se acerca una obra al polo del periodismo, más se encuentran soluciones para la mujer pobre que, junto con otros miembros de la sociedad mexicana, protagoniza dichas crónicas. En este ensayo examino tres obras para colocarlas en su sitio debido entre el periodismo y la ficción y para ver el efecto de tal posición en tanto a cómo la obra colabora en la posibilidad de realizar un cambio social.

Hoy en día se reconocen los discursos híbridos que combinan los propósitos de cada uno de los tipos narrativos—la representación de la realidad documentable y la creación de una realidad imaginada. La crónica es esta clase de literatura y en México ha existido desde la llegada de los europeos a América, pero que se revalorizó a partir de 1968 cuando se convirtió en un medio de protestar y criticar la sociedad, y en un medio de dar voz a los marginados de la sociedad. Hoy día la crónica es importante dentro de la dinámica sociedad mexicana, y leída por obreros, estudiantes y campesinos, aunque sigue siendo menospreciada por la élite académica.

La (re)emergencia de este nuevo tipo de narrativa en los sesenta sugiere algunos cambios significativos. Primero, dentro del periodismo, hay un cambio en la relación entre el escritor y lo que escribe; ya no se considera que la voz supuestamente objetiva del periodista tiene que presentarse impersonalmente. Ahora el periodista puede reflejar su propia subjetividad en un discurso cuyo referente permanece objetivo. Segundo, ya no se presenta sólo un resumen de los hechos que narran un suceso; el nuevo periodismo, o sea la crónica, presenta también el fondo intangible del suceso, lo que no se ve en el noticiero o el discurso de una nota periodística.

La crónica, por ser colocada entre lo empírico y lo ficticio, es un género híbrido por excelencia; habita un espacio entre los dos polos del periodismo escueto (ya que jamás deja de ser periodismo) y la ficción, reflejando rasgos de ambos. Se podría plantear, sin embargo, que una crónica determinada no se mostrará igualmente empírica y ficticia.

Como punto de partida conviene revisar las técnicas narrativas señaladas por John Hollowell y Tom Wolfe en *Fact & Fiction: The New Journalism and the Nonfiction Novel*:

(1) la dramatización de los sucesos tocados en el texto;

(2) detalles que describen el comportamiento y las posesiones del sujeto para indicar la posición social;

(3) la recreación del diálogo en lugar de citas fragmentadas;

(4) la manipulación del punto de vista para revelar los sucesos, la cual incluye el empleo del monólogo interior;

(5) el uso de personajes compuestos, los llamados "tipos sociales" representativos de un grupo.

Para averiguar hasta qué punto estas técnicas están presentes o no en un texto, se debe considerar los elementos tradicionales a través de la teoría

de la narrativa: personajes, punto de vista, estructura, referente, lenguaje literario, leitmotivos, temas y mensaje.

Una de las funciones primordiales de la crónica mexicana es la de dar voz a los marginados de su sociedad. Examinaremos la importancia y la eficacia de esta función en tres obras: *Cuarto de azotea* de Cristina Pacheco, *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska, y "La mujer en la cultura mexicana" de Carlos Monsiváis. Me enfoco en particular en cómo cada uno de los textos trata a la marginada mexicana.

Cristina Pacheco introduce su libro, en el cual 23 de los 35 relatos giran en torno a la mujer pobre, diciendo que la realidad que se describe dentro de ellos refleja "el mundo de las mujeres mexicanas" (10) y luego dice que el libro es su propio "testimonio". Esto nos sugiere una síntesis de los hechos tomados de la realidad y la interpretación subjetiva de los mismos por la autora. En esta colección de relatos, como en otras suyas, Pacheco utiliza la técnica de buscar testimonios de entrevistados y usarlos como punto de partida para revelar luego una realidad más profunda que la que indican los hechos mismos.

Los testimonios de la entrevistadora Elena Poniatowska son bien conocidos, y podemos encontrarlos en crónicas como *La noche de Tlatelolco* y *Nada, Nadie*. En el texto de *Hasta no verte Jesús mío*, generalmente descrito como una novela sin ficción, no hay ninguna señal fuera de la narrativa que indique la naturaleza verídica de la novela, cuyo personaje principal es una mujer pobre mexicana, pero la autora misma ha explicado en muchas ocasiones como la escribió: "Para escribir el libro de la Jesusa utilicé un procedimiento periodístico: la entrevista [...] como no soy antropóloga, la mía puede considerarse una novela testimonial y no un documento antropológico y sociológico" (Poniatowska, "Hasta no verte Jesús mío" 10), y luego confiesa: "Maté a

los personajes que me sobraban, eliminé cuanta sesión espiritualista pude, elaboré donde me pareció necesario, podé, cosí, remendé, inventé" (Poniatowska, "Hasta no verte Jesús mío" 10). Aquí vemos la combinación de los hechos que la misma Jesusa Palancares da a la autora, y su manipulación y la incorporación de otros elementos por parte de la escritora que crean una narrativa novelesca ni completamente biográfica ni completamente ficticia.

El estilo híbrido de Carlos Monsiváis surge en las crónicas que él ha escrito sobre un sinfín de temas sobre la realidad mexicana. En la segunda parte de su crónica, "La mujer en la cultura mexicana," el propósito de Monsiváis es dar voz a las mujeres jóvenes de las clases populares, las llamadas "jovencitas".

Estas jovencitas constituyen tanto el personaje principal de la crónica de Monsiváis como una abstracción, uno de los "personajes compuestos" que señalan Hollowell y Wolfe. Las jovencitas, al mismo tiempo que no representan ningún individuo en particular, a la vez representan a todas las mujeres jóvenes mexicanas que ocupan esta posición en la sociedad, hecho en el que el autor hace hincapié cuando habla de la uniformización de las masas: "**en tanto femeninas** las Jovencitas son intercambiables." (116; énfasis mío). Ellas son una abstracción; un tipo nacional.

Abstracciones de otro tipo son las 23 mujeres que constituyen los personajes principales de los 23 relatos de *Cuarto de azotea* de Pacheco. Al distribuir las características, los problemas y la temática de las marginadas mexicanas entre 23 mujeres sin desarrollar al mismo tiempo los otros aspectos de sus vidas, ellas también son, en análisis final, meras abstracciones.

La protagonista de *Hasta no verte Jesús mío*, Jesusa Palancares, no es una abstracción total. Ella es al mismo tiempo un individuo específico y una representativa de la mujer pobre de su sociedad y época. En este sentido es un personaje compuesto; como dice Poniatowska, "Jesusa pertenece a los millones de hombres y de mujeres que no viven, sobreviven" ("Hasta no verte Jesús mío" 7). Sin embargo, al revelar toda su vida interna y externa en lugar de sólo parte de ella, la autora consigue que Jesusa no pierda su especificidad.

Vemos así que los personajes en la crónica mexicana, aquí representados por las obras de tres importantes autores, sintetizan de distintas formas la amalgama entre la realidad y la ficción. Los personajes de Monsiváis aparentan ser descriptivos de personas no solamente reales sino la encarnación de todo un sector social, y por eso pertenecen más al periodismo que los personajes de las otras dos obras. Las 23 mujeres de Pacheco son las más ficticias, y la Jesusa Palancares de Poniatowska representa más la síntesis de lo empírico y lo ficticio. Por otro lado, Jesusa es una representación exacta mientras los personajes de Monsiváis y Pacheco son representaciones abstractas, aunque de carácter muy distinto. Las abstracciones de Monsiváis conservan la realidad de sus personajes, mientras que las de Pacheco, a pesar de que se basan en la realidad, son transformadas en una ficción.

No sólo el tipo de caracterización sino la voz que surge en una obra señala la ubicación de esa obra entre el periodismo y la ficción. Ni en los relatos de Cristina Pacheco ni en la crónica de Carlos Monsiváis se permite que los personajes hablen por sí mismos. Parecería, en cambio, que Elena Poniatowska sí deja que su personaje principal hable por sí misma; pero hasta cierto punto es una ilusión, como veremos más adelante.

En 20 de los 23 relatos de *Cuarto de azotea* la narración está en tercera persona, lo que vincula al narrador con el autor implícito. Este narrador/autor implícito presenta a los personajes, sus diálogos y monólogos en la forma de habla traspuesta, específicamente en la forma del discurso directo en la cual se presentan o se citan las palabras o los pensamientos de los personajes en la manera en que ellos los formularon. Además del uso del *verbum dicendi*, Pacheco emplea guiones para indicar el diálogo: "Pese a la inutilidad de las explicaciones, Nelly responderá: '—Pero ¡por qué! ¿No ves que a ti te quiero, que tú me satisfaces? Siempre soy fiel'" (22), y las comillas para señalar los pensamientos directos de los personajes: "[Ella] Mira los zapatos brillantes y va a la cocina a prepararse 'un Decaf porque si tomo café después no duermo'" (71).

En Monsiváis también el autor implícito es el narrador, pero a diferencia de Pacheco, casi ni intenta presentar la voz como si los personajes nos hablaran en forma directa. El narrador habla *de* las jovencitas y *por* ellas; ellas no hablan. Así que cuando nos indica lo que presumiblemente dicen, emplea la forma más conveniente de presentar la voz—el discurso indirecto libre. Esta técnica sugiere la presencia del narrador y del personaje simultáneamente, y, como dice Hernardi en su artículo "Dual Perspective in Prose Fiction", el habla citada "assumes the grammatical disguise of a narrated fact" (36). También puede sugerir que el narrador se identifica con la perspectiva del personaje (Hernardi 37) y que es testigo y omnisciente a la vez (Egan 5), lo que hace al autor implícito aún más digno de confianza.

En el caso de "La mujer en la cultura mexicana," el empleo del discurso indirecto libre implica no sólo la veracidad del habla sino su repetición por esas jovencitas tan intercambiables; Monsiváis generaliza

la voz de sus personajes y al mismo tiempo les da mayor validez intercalando su propio pensamiento como vemos en el caso que sigue:

> ...nadie como ellas para identificar uno a uno a todos los galanes y a las estrellitas y nadie como ellas para reconocerlos en la calle y preguntarles la veracidad del último chisme, *es cierto que se divorcian, se casan se dirigen a Nueva York a estudiar teatro, viene de triunfar en Puerto Rico, van a estelarizar la siguiente comedia musical*, las aludidas se sienten importantes y miran el rostro sin facciones, el rostro sin rostro de la Jovencita y se ríen y hacen un chiste [...] (114; énfasis mío)

Dos veces en la segunda parte de la crónica el narrador/autor implícito se dirige a las jovencitas, empleando la forma de "tú": "Jovencita, serás idéntica a tu madre" (115). Aquí las jovencitas no sólo hacen el papel de sujeto/personaje sino también el de narratario, lo que asimismo sugiere una relación estrecha entre el narrador y el mundo de los personajes. Además, el narrador/autor implícito parece saber más de sus vidas que ellas mismas, lo que en definitiva es coherente con su papel omnisciente.

Jesusa, la narradora de *Hasta no verte Jesús mío*, también se dirige a un narratario de vez en cuando, consiguiendo así distinguir entre la narradora y la autora implícita, creando entonces más distancia entre ésta y el lector implícito. El monólogo de Jesusa, en primera persona, está salpicado de frases como: "váyase a saber por qué," "váyase a saber la verdad," "mire," etc. Además, después de hablar de la cuchillada que le dio su madrastra Evarista, Jesusa dice, "Acá atrás tengo la herida" (42), aparentemente mostrándosela a alguien. En otro momento, hablando de una receta, ella advierte, "cuando quiera se la doy, nomás se fija en las tazas" (60).

Es curioso notar que Jesusa es capaz de presentar el diálogo de escenas que no presenció o no podría haber recordado como, por ejemplo, lo que ocurrió entre sus tíos cuando ella aún era bebé. Este hecho contrasta con el punto de vista de la Jesusa narradora, típicamente un yo-protagonista y supuestamente autobiográfico. En este tipo de narración, "sólo puede contar lo que ve, siente o piensa, o lo que le cuentan" (Gullón 17). Y en tanto el punto de vista de esta narradora, homodiegético con focalización interna fija, logra captar algo más allá de su alcance, el lector sabe que hay otro punto de vista presente también, el de la autora implícita, quien aplica una omnisciencia multiselectiva. Esto quita del punto de vista del narrador algo de su papel de testigo y el texto entero se vuelve más novelesco.

Omnisciente también es el punto de vista de la mayoría de los relatos de *Cuarto de azotea*. Los tres relatos, "Perdone, ¿qué calle es ésta?", "Comodita Luis XV" y "Una mujer feliz" son excepciones porque tienen o un punto de vista del yo-testigo o del yo-protagonista. En los otros relatos se emplea sobre todo la omnisciencia selectiva, por la que la perspectiva, exterior e interiormente, es la de un personaje específico y por eso es homodiegético con focalización interna fija. Sobre este punto de vista Gullón observa: "Tal limitación le impide formarse una idea de conjunto basada en la diversidad de perspectivas que en otras ocasiones le son accesibles. Aquí está situado en un centro fijo" (17). Este centro fijo es el cerebro de la mujer que es el personaje principal del relato.

El punto de vista en "Las mujeres en la cultura mexicana" es completamente distinto del de las otras dos obras. Monsiváis emplea aquí la omnisciencia neutral, con focalización externa e interna. Normalmente el narrador/autor implícito no interviene directamente en la narración de tercera persona pero tampoco es una narración dramática

porque, utlizando la descripción de Gullón, "los sucesos siguen presentándose tal como los ve el creador, y no como los ven quienes los viven, los personajes" (16).

El autor como editor y constructor del texto aparece más claramente en la segunda parte de "La mujer en la cultura mexicana", la cual consiste en un análisis de la problemática y de su efecto en la sociedad. Esta estructura es bien periodística, dado que todo se ve claramente manipulado por el autor mplícito/narrador, lo que es consecuente con el punto de vista omnisciente neutral.

Por otro lado, los relatos de Pacheco encajan en lo tradicionalmente novelesco en cuanto a la estructura—los personajes y sucesos son responsables por el orden de la estructura. Los relatos, todos muy breves, se dividen en secciones que indican un cambio temporal, espacial, o síquico. El único elemento no tradicional, hasta cierto punto, es el de empezar el relato *in medias res* para volver a dar un poco de trasfondo después, que es lo que ocurre en la mayoría de los relatos. Esta clase de narración retrospectiva es característica del discurso ficticio (Genette 36).

Igualmente tradicional, al parecer, es la estructura de *Hasta no verte Jesús mío*, pero esa apariencia es engañosa. El texto consta de veintinueve capítulos que más o menos representan los cambios de circunstancias y de geografía en la vida de Jesusa Palancares, y su vida se presenta en orden cronológico por lo general. Si bien no hay nada raro en esto, hay que preguntarse: ¿por qué en cada capítulo hay varias divisiones que aparentemente no tienen que ver con la narración de la historia de la protagonista? Aquí la autora nos ha dejado una pista para que veamos su voz—una voz que surge a través de la redacción y arreglamiento de los datos de la realidad, como ya hemos mostrado. Se puede deducir,

entonces, que las secciones dentro de cada capítulo marcan el proceso de amalgamar lo empírico y lo novelesco, lo cual señala la presencia de la autora implícita.

Otro elemento importante que denota la proporción de los dos elementos que forman la unión entre lo empírico y lo novelesco es el referente, o sea, el contexto histórico, político, social y autobiográfico a que refiere la obra. De las tres obras literarias examinadas, se destaca *Hasta no verte Jesús mío* por el uso extensivo del referente. A lo largo de su historia Jesusa alude a fechas y lugares específicos y a personas y sucesos históricos, todos verificables por otros medios extratextuales o muy conocidos para el lector mexicano.

En cambio, casi nunca se encuentra ninguna mención de fecha, lugar, ni persona real en los relatos de *Cuarto de azotea*. Se sabe que todos ocurren en nuestro tiempo por la mención de lo que pertenece a la tecnología, y que tienen lugar en México porque de vez en cuando surge una referencia a una colonia o una calle, aunque ni ésas son comunes. Parece que estos relatos podrían tener lugar en cualquier sitio en cualquier momento, lo que los universalizan, pero, por otro lado, les quita el sentido de la realidad que los aleja del género de la crónica.

La posición de "La mujer en la cultura mexicana" se coloca entre las otras dos obras en cuanto al referente. Monsiváis no da fechas pero se refiere a la "era electrónica"; no concreta el lugar pero habla de las colonias populares de la ciudad; no da el nombre ni de una jovencita, pero sí los de figuras públicas como Jorge Rivero y Corín Tellado.

Por lo general una marca de la ficción es el empleo del lenguaje literario—figuras retóricas y tropos poéticos. En los relatos de *Cuarto de azotea*, a pesar de su lenguaje culto, la narrativa depende más de la descripción sencilla y del diálogo o del pensamiento. Tampoco en *Hasta*

no verte Jesús mío se utiliza mucho el lenguaje literario; aunque hay descripción, es más periodística por su llaneza, y el lenguaje popular refleja la narradora que lo emplea.

En cambio, "La mujer en la cultura mexicana" sí hace uso del lenguaje culto. Monsiváis emplea la mayúscula muchas veces para convertir ciertas palabras en símbolos: "las Jovencitas", "las Palabras que Todo lo Explican." Y aunque se encuentra sólo una vez, hay una muestra del empleo de la metonimia por la asociación de la idea de la separación predestinada entre las masas y sus ídolos y los antecesores del amor malhadado del drama shakesperiano, *Romeo y Julieta*: "Capuletos deseosas de Montescos, las Jovencitas desde su inhibida y plácida sumisión encarnan el dudoso y calcinado porvenir nacional" (117). Por otro lado, el lenguaje literario de la crónica de Monsiváis aquí no consigue, o no quiere sugerir, leitmotivos. Las otras dos obras, en cambio, se aprovechan de ellos y, de hecho Pacheco y Poniatowska a menudo apuntan a leitmotivos que son los mismos o similares, por ejemplo, el cuarto, que en ambas es un tema repetido sugiriendo la soledad.

Entre muchos temas que se encuentran en los relatos de *Cuarto de azotea* figuran: la soledad de las mujeres; la esclavitud de las trabajadoras domésticas; el abandono de la mujer por el hombre; el abuso de la mujer, y otros. Parece que el propósito de la autora ha sido describir la realidad de la mujer mexicana de las clases populares y nada más; no hay sugerencia de salida. Ella les ha dado una voz a estas mujeres para que puedan reconocer los problemas compartidos por todas; pero al hacerlo, ha omitido los otros sectores de la sociedad mexicana sin los cuales no se podrá lograr ningún cambio en la estructura social.

Muchos de los mismos temas de *Cuarto de azotea* surgen en *Hasta no verte Jesús mío*, pero desde la perspectiva de una sola mujer quien rechaza, hasta cierto punto, el papel tradicional femenino y por eso experimenta la soledad y la pobreza. Poniatowska le ha dado voz a una marginada, ha descrito la realidad de una mujer mexicana pobre, y lo que es más, ha señalado una salida de la subordinación del sexo femenino, por más que sea una salida poco aceptable o agradable.

Pero, ¿por qué tiene que ser tan miserable y solitaria la solución indicada por esta novela? Tal vez porque, como en Pacheco, la autora implícita no presenta el punto de vista de otros miembros de la comunidad ni permite que hablen por sí mismos para darles la oportunidad de desarrollarse. La toma de poder por una sola mujer dentro de una sociedad que sigue siendo la misma es inútil.

El tema de la segunda parte de "La mujer en la cultura mexicana" no es completamente igual a los de las otras dos obras. Comparte con ellas el objetivo de dar voz a las marginadas, en este caso a lajovencitas, pero también avanza en otros temas como la manipulación de la cultura popular y especialmente en el del concepto de la feminidad, y en el de la naturaleza machista, clasista y estática de la sociedad mexicana. En esta obra hay un reconocimiento de que no se mejorará la situación de las jovencitas mientras no cambie la sociedad entera.

Según el criterio de Wolfe y Hollowell, queda claro que la obra monsivaisiana se encuentra más cerca del periodismo, aunque no es periodismo puro (si tal cosa existe) y los relatos de Pacheco se encuadran en la parte de la línea más cerca de la ficción, como se ve en Figura 1. La presentación del diálogo es más completo en Pacheco y Poniatowska que en Monsiváis. En Monsiváis los sucesos no se presentan en forma dramática ni en forma de resumen (el hibridismo consistente) mientras

que en las otras dos obras sí se dramatizan los sucesos. Aunque los de *Hasta no verte Jesús mío* se aproximan a la forma sumaria cronológica, se sabe por la estructura que se trata de una reconstrucción, y por eso, una ficcionalización consciente de la realidad. La presencia del autor implícito que se asoma a través de la voz, el punto de vista y la estructura en Monsiváis ubica su obra más cerca del periodismo, la de Pacheco más cerca de la ficción, y la de Poniatowska entre las dos. Además, los leitmotivos que se manifiestan en las obras de Pacheco y Poniatowska las llevan aun más cerca de la ficción.

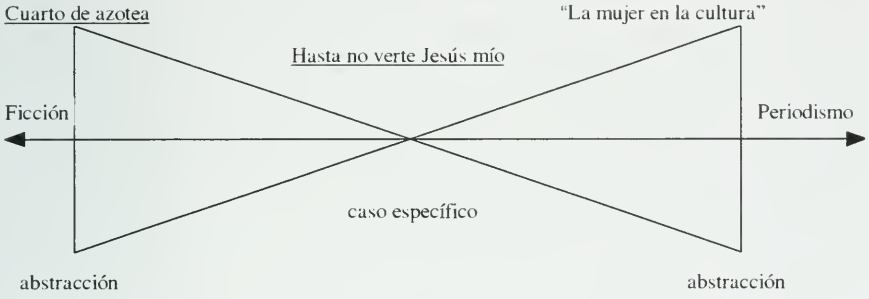


Figura 1: Colocación de las tres obras según su aproximación a la ficción o al periodismo con relación a la especificidad de los personajes.

El tratamiento de los personajes, la voz, el punto de vista, y la estructura por lo general han creado más distancia entre autor implícito y narrador; narrador y personaje; y lector implícito y autor implícito en las narrativas de Pacheco y Poniatowska. Lo opuesto ocurre en Monsiváis en que hay una relación más estrecha entre todos estos elementos de la narrativa de tal manera que la narrativa es percibida por el lector como más digna de confianza y más relacionada a la realidad.

Los personajes de *Cuarto de azotea* y Jesusa Palancares de *Hasta no verte Jesús mío*, aunque en un caso son abstracciones y en el otro se refiere a un personaje específico, corresponden más que los de "Las marginadas en la cultura mexicana" al mundo de la ficción puesto que son personajes y no símbolos. Además, la falta de un referente fáctico en los relatos de Pacheco los distingue de la novela testimonial de Poniatowska.

En síntesis, lo que nos queda claro luego del análisis de estas tres obras es que cuanto más se acerca la crónica al periodismo, más avanza en la búsqueda de la resolución de la problemática de la marginada. Pacheco describe la problemática, pero su narrativa más novelesca no presenta ninguna salida. Poniatowska, a través de Jesusa, nos plantea que una posible salida es la de la enajenación social, pero al mismo tiempo nos deja ver que esta salida ni es aceptable ni deseable para la mayoría de mujeres, ni siquiera tal vez para su propia protagonista. Es Monsivais, que en "La mujer en la cultura mexicana" se acerca más al periodismo, él que nos ofrece más posibilidades de encontrar soluciones integrales al establecer la problemática y su solución como un desafío para toda la sociedad.

Convengamos entonces en que la crónica es un vehículo válido en la búsqueda de las soluciones integrales no sólo para las marginadas, sino para todo el pueblo; y convengamos también en que esta búsqueda llega a mejores frutos cuanto más se aleja el autor de la ficción. En definitiva el poder de la crónica mexicana está dado por la capacidad de este género literario de describir la realidad de tal manera que termine representando a todo un conjunto, dándole así voz no a un individuo, sino a todos los marginados que todavía están buscando su voz para dar el grito final de la independencia mexicana.

—Evelyn Nadeau
University of California, Davis

OBRAS CITADAS

Egan, Linda. "Crónica y periodismo: El 'género Carlos Monsiváis.'" Presentado en el XXX Congreso de la *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh. El 12 de junio de 1994.

Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. New York: Cornell UP, 1980.

Gullón, Germán. *El narrador en la novela del siglo XIX*. Madrid: Taurus, 1976.

Hernardi, Paul. "Dual Perspective: Free Indirect Discourse and Related Techniques." *Comparative Literature* 24 (1972): 32-43.

Hollowell, John. *Fact & Fiction: The New Journalism and the Nonfiction Novel*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1977.

Monsiváis, Carlos. "La mujer en la cultura mexicana." *Mujer y sociedad en América Latina*. Ed. Lucía Guerra-Cunningham. Irvine: Editorial de Pacífico, 1980. 101-17.

Pacheco, Cristina. *Cuarto de azotea*. México: Gernika, 1985.

Poniatowska, Elena. *Hasta no verte Jesús mío*. México: Era, 1969.

___. "Hasta no verte Jesús mío." *Vuelta* 2.24 (1978): 5-11.

Scholes, Robert, y Robert Kellogg. *The Nature of Narrative*. New York: Oxford UP, 1966.

Fisuras del discurso liberal en *El matadero* de Esteban Echeverría

El matadero de Esteban Echeverría se publicó póstumamentepor primera vez postumamente en la *Revista del Río Plata* (1871) con un prólogo analítico del editor Juan María Gutiérrez.[1] En esta introducción se estudia el relato de Echeverría, que Gutiérrez califica de "croquis, bosquejos, o como quiera llamárseles" (49), en términos de valores estéticos, históricos y como pieza costumbrista (Scari 39-41). Aunque recononce la importancia documental y la espontaneidad de la creación, destaca defectos literarios como la falta de elaboración y la debilidad de la trama argumental (47-49). A pesar de que la crítica posterior trató de reivindicar el valor de la expresión artística en *El matadero*, siguió las pautas de la aproximación de Gutiérrez.

Se ha estudiado la coherencia del texto, o sea la relación entre la primera parte, que se ha calificado de "costumbrista", y la ejecución del argumento en la segunda parte, que se acerca en cuanto a la forma de expresión a concepciones modernas del cuento (Pupo Walker, *Apuntes*; Crovetto; Foster, *Procesos*; Jitrik; Menchacatorre; Ramírez Caro; Alazraki). También la estética subyacente, es decir la importancia de los elementos realistas y románticos, ha atraído a los críticos (Scari; Pupo-Walker, *Originalidad*). Finalmente, el género, o sea, la cuestión de si se trata de un cuadro de costumbres o de un cuento "auténtico" despertó el interés particular de casi todos los críticos.

En cuanto al "mensaje" del texto, del cual se deriva su presunto valor como documento histórico, no se ha cuestionado la autointerpretación que el narrador sugiere explícitamente mediante comentarios moralizantes o, de manera más sutil, con el empleo de

ironía o sarcasmo. El matadero de Buenos Aires evocado por Echeverría se considera como metáfora de la sociedad Argentina de la época posrevolucionaria. *El matadero*, texto escrito por Echeverría, se interpreta como denuncia de las atrocidades del dictador Rosas y de los federales; hay quien asegura que Echeverría creó una parábola que documenta el sufrimiento y la resistencia del "pueblo" argentino (Briesemeister 51).[2]

Llama la atención que los esfuerzos de la crítica se han dirigido sobre todo a clasificar *El matadero*, a buscar códigos estéticos coherentes y principios unificadores en el texto. Esta ansia de unidad formal y temática ha prohibido cuestionar la visión maniqueista de la realidad histórica argentina que el narrador impone.

En el presente estudio arguyo que el *El matadero* desmiente la intención de su autor y su mensaje ideológico. Se trata, al contrario, esencialmente de un texto carnavalesco y dialógico en el sentido de los concepto expuestos por Mikhail Bakthin. En la obra de Echeverría observamos la carnavalización de la voz narrativa, o sea el desajuste, la fricción, hasta la dialogicidad entre la historia y el argumento. La inolifonía, la pluralidad de voces, permite desconstruir las oposiciones binarias en las cuales la narración está arragiada. En *El matadero*, un discurso autoritario "liberal" se funda en la construcción de un *Otro* que es social, económica, intelectual, racial y sexualmente inferior y detestable.

Para refrescar la memoria del lector conviene resumir el relato. El narrador sitúa la narración en Buenos Aires en cuaresma "por los años de Cristo de 183..."[3] durante una época prolongada de lluvias torrenciales. Las inundaciones interrumpen el abasto de carne en Buenos Aires. El narrador aprovecha la descripción de la catástrofe para ridiculizar a la iglesia y a los partidiarios del dictador, el federal Juan

Manuel Rosas. Tan pronto como cesan los aguaceros, vienen cincuenta reses al matadero. Acude una muchedumbre hambrienta, ávida de recoger los menudos. En un escenario grotesco de sangre, lodo y grasa, la "chusma" lucha por los restos desechados por los carniceros. Manifestando su verdadero carácter de toro, se escapa un "novillo". Se produce un accidente que decapita a un niño. Los carniceros persiguen al animal que es finalmente matado por el carnicero llamado Matasiete, el campeón del matadero. Cuando descuartizan al toro aparece un joven a caballo que ostentosamente lleva las señales de los unitarios. La gente del matadero, firmemente partidiara del "Restaurador" Rosas, le acosa, y, Matasiete lo derrumba. Arrastran al unitario frente al juez del matadero que le interroga. El forastero se pone furioso y ultraja a sus adversarios. Rápidamente le atan, le afeitan, y empiezan a quitarle los patalones para azotarle. El frenesí del unitario le causa una hemorragia que lo mata antes de que la gente del matadero pueda cumplir la sentencia del juez.

Si por un momento dejamos aparte las "aclaraciones" del narrador, las pistas interpretativas que da, y la "realidad histórica" de la Argentina rosista, que fue fundamentalmente construída por Echeverría y sus correligionarios de la llamada Generación de 1837 (Shumway 112-167), la trama argumental en sí no se presta a las interpretaciones en cuanto al valor histórico de *El matadero*, que presumiblemente reside en el hecho de que se plasme el "pátos del hombre libre, del ciudadano íntegro, del individuo en su dignidad y grandeza delante de la cruda canalla" (Briesemeister 50). Los hechos "desnudos" del universo diegético permiten una lectura de *otra* historia.

El pueblo de Buenos Aires sufre de hambre a causa de inundaciones. Rosas, el jefe de estado con prerrogativas dictatoriales, que sin embargo

goza de gran apoyo entre el pueblo, promulga un decreto que permite que entre una tropa de novillos en el matadero de la ciudad (Echeverría 65). Para la gente pobre que está, comprensiblemente entusiasmada por la decisión de Rosas, que antepone las exigencias del pueblo al dogma de cuaresma, las "inmundicias" son un buen alivio para su situación. Después de una época de hambre, la matanza de los animales se convierte en una especie de fiesta popular. Se escapa un toro y se produce un accidente terrible. Después de una caza coronada de éxito la muchedumbre está agitada, de manera que no sorprende que la gente reaccione de una manera violenta cuando aparece un joven forastero que pertence aparentemente a una capa alta de la sociedad, y que además ostenta señales de enemistad, a saber, la "patilla en forma de U" (89) y pistolas. Al derribar al unitario, Matasiete, el campeón del pueblo, demuestra su superioridad física. En vez de tratar de apaciguar la situación, el unitario continúa provocando a sus adversarios. Delante del juez del matadero – que le interroga con toda calma – responde a las acusaciones de haber violado los decretos vigentes con injurias. El juez, que impidió que le degollaran (94), decide castigarle. El unitario sigue exclamando que prefiere la muerte a la humillación y se resiste a toda fuerza, causando su propia muerte (Foster, *Paschal Symbology* 263; Lojo 41). La falta de alegría por parte de sus atormentadores y su perplejidad indican que no querían ejecutar a su enemigo (Lojo 47).

En el nivel del argumento, *El matadero* es una relación sobre un joven apuesto que defiende su derecho a expresarse a través de su manera de vestirse y afeitarse frente a un grupo que comparte los ideales de cierto régimen de ideología, opuesta a la del joven. Sin embargo, teniendo en cuenta la postura provocadora del "cajetilla" unitario (Echeverría 90), la

reacción de la "chusma" no sorprende, y sus represalias – a pesar de que no sean justificables moralmente – parecen por lo menos comprensibles.

Como Rodríguez-Luís observa, la trascendencia más obvia del relato consiste en "el carácter básicamente clasista de la pugna" (20): un joven burgués se enfrenta con un grupo "de una pequeña clase proletaria" (Echeverría 69). El mismo crítico aclara también que la dimensión política, obviamente de mayor importancia para el autor Echeverría, se manifiesta solamente si el lector es capaz de conjeturar las ideas que el matadero y el unitario simbolizan. Claro está, que Echeverría compuso *El matadero* para un público harto bien versado en el conflicto político entre los liberales unitarios y los conservadores federales. De manera semejante, las interpretaciones de los críticos se basan, explícitamente o no, en un subtexto historiográfico que asigna a los unitarios un papel progresista y a los federales el papel de partidiarios de un detestable régimen dictatorial. No obstante, la razón principal por la cual las lecturas de *El matadero* enfatizan el aspecto político y reproducen una visión maniqueista es que el argumento del cuento no refleja la estructura narrativa.

Varios críticos han notado la omnipresencia del narrador en *El matadero* (Alazraki 418; Briesemeister 51; Jitrik 69; Rodríguez-Luís 19). David William Foster explica que "la uniformidad de esta voz narrativa impone una densidad discursiva que trasciende las fisuras de los detalles de composición" (*Procesos significantes* 16). Es precisamente este "narrador que no quiere desaparecer" (Jitrik 69) quien manipula la historia e impone su interpretación al lector. Persigue su meta principalmente con tres instrumentos: técnicas descriptivas, comentarios explícitos y el uso de ironía y sarcasmo.

El narrador tiene claramente el objetivo de difamar a la "chusma" con las descripciones del matadero y de su población. Procura convencer a sus lectores de que se trata de un "espectáculo...que reunía todo lo horriblemente feo, inmundo y deforme de una pequeña clase proletaria del Río de la Plata" (Echeverría 69). Es un mundo poblado de "negras y mulatas achuradoras, cuya fealdad trasuntaba las harpías de la fábula" (73), un lugar lleno "palabras inmundas y obscenas, vociferaciones preñadas de todo cinismo bestial que caracteriza a la chusma" (77). En este mundo que se pinta como infernal y decrépito cae el "cajetilla"unitario. Al contrario de la valoración negativa del matadero y su gente, el narrador ahora enfatiza que el intruso pertenece a la gente decente. El "caballero" usa patillas en forma de U, es "un joven como de veinticinco años, de gallarda y bien apuesta persona" (91). Los epítetos que aplica el narrador establecen claramente una relación antitética de federales vs. unitarios y barbarie vs. civilización.

La voz narrativa se caracteriza desde la frase incial de *El matadero* por el empleo de ironía: "A pesar de que la mía es historia, no la empezaré por el arca de Noé y la genealogía de sus ascendientes como acostumbraban hacerlo los antiguos historiadores españoles de América, que deben ser nuestros prototipos" (55).

En ciertas ocasiones, significativamente al referirse a la miseria del pueblo, la voz narrativa adquiere un tono sardónico: "No hubo en aquellos días cuaresmales promiscuaciones ni excesos de gula; pero en cambio se fueron derecho al cielo innumerables ánimas y acontecieron cosas que parecen soñadas" (62).

En el momento en que Matasiete se muestra suficientemente hombre para atacar y derrumbar sólo al intruso unitario, un comentario sarcástico del narrador procura corregir tal impresión. "¡Qué nobleza de

alma! ¡Qué bravura en los federales! Siempre en pandilla cayendo como buitres sobre la víctima inerte" (92).

El ejemplo más chocante de una intervención abierta del narrador cierra el cuento. Despúes de la muerte del unitario "se escurrió la chusma en pos del caballo del juez cabizbajo y taciturno" (104). Para que la reacción de los federales, que revela su perturbación, no engendre la símpatía del lector el narrador concluye:

> Los federales habían dado fin a una de sus innumerables proezas. En aquel tiempo los carniceros degolladores del matadero eran los apóstoles que propagaban a verga y puñal la federación rosina....por el suceso anterior puede verse a las claras que el foco de la federación estaba en el matadero. (104-105)

Según Pupo-Walker esta "cola de prosa periodística" (*Apuntes*, 204) no pertence al cuento, y por eso, concluye, no es necesario darle relevancia. Rodríguez-Luís añade que Echeverría: "podria haber onseguido en *El matadero* una pequeña obra maestra de realismo con sólo reprimir el comentario crítico y dejar al lector que juzgase los hechos libremente (19).

Aunque los comentarios del narrador, tal vez la entera primera parte costumbrista, se puedan eliminar en una historia teleológica del desarrollo del cuento como género en Latinoamérica, son, no obstante, escenciales para la comprensión de este desarrollo, y sobre todo, para la reconstrucción del discurso que genera *El matadero.* Las "imperfecciones" estructurales y estilísticas indican que Echeverría sacrificó la pureza estética en aras de comunicar un mensaje político. Como se ve claramente en los comentarios del narrador, la ideología burguesa es la razón de ser de *El matadero.* La importancia de la primera parte consiste en que las convenciones del costumbrismo señalan

veracidad histórica (Rodríguez-Luís 19). Conforme que "el relato avanza telescópicamente de lo general a lo particular" (Alazaraki 419), gana en impacto emotivo y en potencial propagandístico. Echeverría resolvió el dilema entre las exigencias de la descripción objetiva y los fines ideológicos intercalando el metadiscurso ideológico en la narración. Sin embargo esta doble narrativa en el relato se debe solamente en parte a la dimensión prágmatica de *El matadero*, o sea al propósito demagógico. El intento, casi obsesivo, del narrador de prescribir el horizonte interpretativo refleja una necesidad de dominar la narración. Esta necesidad surge del hecho de que Echeverría creó – involuntariamente como parece – un texto carnavalesco.

Varios críticos recalcan los rasgos grotescos en la descripción del matadero de Buenos Aires (Foster, *Procesos significantes* 9; Pupo-Walker, *Apuntes* 198; Rodíguez Luís 14) y el mismo narrador constata que "la perspectiva del matadero a la distancia era grotesca."[4] Según Bakhtin (*Literatur und Karneval* 15-24) el cuerpo grotesco no es un cuerpo individual, cerrado sino un cuerpo deforme en permanente crecimiento y destrucción. Explica que los eventos principales en la vida del cuerpo grotesco son comer, beber, excretar, copular, concebir, parir, crecer, envejecer, enfermar, morir, mutilar, descuartizar, devorar otros cuerpos y ser devorado, en resumen, actos que borran los límites del cuerpo. En *El matadero* encontramos múltiples rasgos que concuerdan con la concepción de Bakhtin. El narrador no individualiza los cuerpos que forman parte de la "chusma", sino que describe un cuerpo colectivo que se caracteriza por su fealdad, corrupción, mezcla racial (Lojo). La "chusma" es vulgar, su interés es devorar. Como muestra María Rosa Lojo (51-52), la sexualidad obscena, la mezcla entre "lo genital y lo excreméntico" (51) en la descripción y el lenguaje son registros

importantes en el texto. La decapitación del niño muestra que son cuerpos que se mutilan y mueren. A la vez los carniceros matan y descuartizan a los animales y matan a un hombre, o por lo menos causan su muerte. La descripción de la lucha por los restos de los animales demuestra que no es exagerar el decir que la descripción de lo grotesco llega al extremo en *El matadero*: "Hacia otra parte, entre tanto, dos africanas llevaban arrastrando las entrañas de un animallá una mulata se alejaba con un ovillo de tripas y resbalando de repente sobre un charco de sangre, caía a plomo, cubriendo con su cuerpo la codiciada presa." (77)

El cuerpo grotesco y lo grotesco en general forman parte de la teoría de la literatura carnavalesca de Bakhtin. Aunque Lojo ha estudiado la dimensión estética de los rasgos carnavalescos en *El matadero*, quedan sin embargo, otros niveles carnavalescos del texto por explorar. Según Bakhtin, el carnaval produce un mundo al revés (*Literatur und Karneval* 48). Las categorías de la visión carnavalesca del mundo son la excentricidad, la *mésalliance* carnavalesca y la profanación (*Literatur und Karneval* 48-49). Estas categorías bakthinianas son de fundamental importancia en la siguiente lectura de *El matadero*.

El matadero que está ubicado en las afueras de la ciudad se ha convertido en el centro del mundo rioplatense, o, en otras palabras, es el mundo excéntrico del relato. Por un lado, por la falta de víveres es el centro de interés de toda la población. Por otro lado, la situación política del poder de la dictadura de Rosas, que se basa en las clases bajas, transforma el matadero, en palabras de Echeverría, en "el foco de la federación" (105) y, por eso, del poder político (Lojo 45-47). La misma constelación política invierte las estructuras tradicionales del poder: las élites económicas e intelectuales se ven subyugadas a la voluntad de la

"chusma". La sede de la autoridad política es una casilla deslucida donde reside el juez del matadero. De ahí que el joven unitario no esté solamente derrotado físicamente sino que se encuentre también legalmente en poder de un rey de carnaval, verbigracia del juez.

La trama misma de *El matadero* se basa fundamentalmente en tres *mésaillances* carnavalescas que son el motor de la acción. La matanza de las reses, el festival grotesco de carne y sangre tiene lugar durante la cuaresma. En este espéctaculo a deshora se encuentra un toro "disfrazado" de novillo: "Un toro en el matadero era cosa muy rara, y aun vedada" (88). Por fin, sin que se dé una motivación, un joven apuesto, "disfrazado" con todas las señales de unitario, aparece entre la "chusma".[5]

La profanación es de mayor importancia en el texto. La pasión bíblica es indudablemente un subtexto de *El matadero* (Foster, *Paschal symbology*; Ramírez Caro; Lojo 42-45). Aunque el unitario se relaciona con Jesús, establecer una mera analogía entre los dos (Briesemeister 48) parece ingenuo. El unitario es un *contrafactum* de la figura bíblica: es arrogante, violento, y lucha hasta el extremo para evitar la humillación en manos de los rosistas (Lojo 42-45). El "rey" de los carniceros condena al unitario a una crucifixión que consiste en quitarle los pantalones y azotarle el trasero. Finalmente, la muerte del unitario no es un sacrificio de trascendencia histórica sino un hecho absurdo. En resumidas cuentas, en la "pasión" del unitario encontramos no solamente "ciertas inversiones" (Lojo 45) del texto evangélico sino que es también una profanación de la tradición cristiana.

En *El matadero* abundan elementos y estructuras carnavalescas. Cabe añadir que se trata, de echo, de un texto lleno de risa aunque sea una risa sardónica. Desde el prinicipio el tono irónico y los comentarios del

narrador se burlan de la iglesia, del dictador, de los federales, y, sobre todo de la "chusma". A pesar de que *El matadero* evoque en el lector "civilizado", para quien la relación entre matar reses y la hamburguesa que come no forma parte del horizonte de experiencia, imágenes repugnantes, las escenas descritas son en primer lugar humorísticas. Precisamente en la mezcla de lo asqueroso y de lo cómico yace el aspecto carnavalesco del texto. La imágen de la mulata que se resbala en un charco de sangre y cae en un ovillo de tripas revela el parentesco de *El matadero* y las fantasmagorías rabelianas. Incluso los eventos más horroríficos del relato no carecen del todo de un humor de lo más negro. El tronco del niño descabezado por el lazo "permaneció inmóvil sobre su caballo de palo, lanzando por cada arteria un largo chorro" (Echeverría 83). Es una imagen de terror que es, en su expresión hiperbólica, grotesca, y por eso, tiene un faceta de risa. Por ser una profanación, la "pasión" del unitario es necesariamente cómica. Hasta el último momento, el cuento avanza hacia un desenlace carnavalesco: el caballero unitario, representante de la civilización pero sin pantalones, víctima de una burla sangrienta y objeto de la risa de la "chusma". Claro que el narrador no puede permitir que se humille a su héroe. Al final del cuento ya no puede contrarrestar la dinámica carnavalesca con comentarios; tiene que romper con los preceptos del realismo costumbrista que hasta aquí han gobernado la relación. Rodríguez-Luís (18) observa que la hemorragia casi milagrosa que cumple el deseo de la víctima "tiene de poco de convincente" en un joven de veinticinco años. El narrador tiene que matar al unitario y sofocar la risa para salvar su mensaje ideológico: "Pobre diablo: queríamos únicamente divertirnos con él y tomó la cosa demasiado a lo serio – exclamó el juez frunciendo el ceño de tigre –" (Echeverría 103-104). En una palabra, la omnipresencia

del narrador tanto genera risa como intenta controlarla. El lector se enfrenta obviamente con una paradoja: un autor que construye una narración carnavelesca que es potencialmente, o incluso inevitablemente, dialógica (Bakhtin, *Literatur und Karneval* 61-85; *Dialogic Imagination* 25-422), intenta a la vez imponer su voz monológica (Bakhtin, *Problems*, 78-82). La paradoja se explica si desconstruimos las oposiciones monológico/dialógico[6], por un lado, y, por otro lado discurso narrativo/discurso representado (Bakhtin, *Problems* 181-199; Todorov 68-74). *El matadero* es un ejemplo de cómo unas voces supuestamente subordinadas al discurso auctorial subvierten la intencionada monologicidad del texto.[7]

El realismo de Echeverría y las convenciones del costumbrismo implican que se procura reproducir de manera fiel el habla de los personajes. Su esfuerzo continuo de domar esta voz es frustrado; el lenguaje del los personajes "arrastra" incluso a la voz narrativa (Jitrik 86; Alazraki 423; Lojo 41). Cuando el unitario es el foco de la narración, la voz narrativa no solamente pierde la ironía (Jitrik 87) sino que emula el tono drámatico y exuberante del joven: "Tomaban ora sus miembros la flexibilidad del junco, ora la dureza del fierro y su espina dorsal era el eje de un movimiento parecido al de la serpiente" (Echeverría 102).

En cambio, al diálogo lacónico entre Matasiete y un compañero suyo, sigue la narración seca de las acciones:

> –¿A qué no te le animas Matasiete?
>
> –¿A que no?
>
> –A que sí.
>
> Matasiete era hombre de pocas palabras y de mucha acción. Tratándose de violencia, de agilidad, de destreza en el hacha, el cuchillo o el caballo, no hablaba y obraba. Lo habían picado:

> prendió la espuela a su caballo y se lanzó a brida suelta al encuentro del unitario. (91)

Es obvio que, aunque el narrador da en primer lugar voz a la "chusma" para denunciar su barbaridad, esta voz contagia a la narrativa maestra. En términos más generales, puede decirse que el caracter híbrido del texto, la mezcla de géneros, registros, y códigos (Lojo) que el autor concibió principalmente con el fin de fraguar un panfleto eficaz y "autorizado" subvierte la misma autoridad. Resulta que *El matadero* no es solamente vehículo de la intención del autor sino también del punto de vista de los personajes que el narrador quiere difamar (Bakthin, *Dialogic imagination* 324).

Mencioné que las mismas convenciones del costumbrismo, que el autor usa para documentar y denunciar el terror de la dictadura rosista, incriminan de manera implícita la injusticia social. Es obvio que el pueblo es la víctima principal del hambre. Mientras la primera res es una ofrenda a Rosas (Echeverría 68), un representante de las tradicionales élites de poder, el pueblo tiene que contentarse con las "inmundicias". La indiferencia relativa de la gente ante la muerte del niño no es sorprendente si se piensa en una vida cotidiana en la cual la alta tasa de mortalidad causada por la situación socio-económica de las clases bajas convierte la muerte de sus hijos en pan de cada día. Otra faceta de la situación del pueblo se encuentra en la jerga que habla la gente, que revela la falta de educación. El desprecio del unitario se basa fundamentalmente en su inferioridad social. El joven se considera a si mismo un "hombre libre" frente a los "esclavos" de Rosas (99). Sin embargo, la actitud paternalista del dictador que festejó un "banquete a que concurrió con su hija y otras señoras federales" (73) choca

fuertemente con la arrogancia y el desdén que articulan el unitario y el narrador hacia las clases bajas (Shumway 142-143).

Los estudios de Michel Foucault han mostrado que el poder es efecto de un discurso que califica, clasifica y establece taxonomías. Los mecanismos discursivos producen saber y poder en la medida en que definen y excluyen al loco, al perverso, al criminal. En otras palabras, la producción de la verdad y de lo ormal se basa fundamentalmente en la construcción y exclusión del *Otro*. A primera vista, las oposiciones federales/unitarios y barbarie/civilización constituyen los ejes fundamentales de los cuales se deriva el poder legítimo frente a la delicuencia. Sin embargo, el contexto histórico del desarrollo particular del liberalismo rioplatense sugiere otra explicación. Shumway señala que la primera generación de liberales "...gave lip service to Enlightenment notions of universal equality and brotherhood. But theirs was a peculiarly antidemocratic democracy whose leaders were more philosopher princes than representatives from the people" (Shumway 45).

Una de las "fábulas guías" del liberalismo en la República Argentina representa el concepto del "mal político" (Shumway 39) que implicaba, ejemplificada en Mariano Moreno, una fascinación por el terror hasta la eliminación de "los malos".[8] Esto significa que a pesar de las diferencias ideológicas, tanto el paternalismo de los federales y la dictadura de Rosas, como el desprecio de los unitarios y el *terreur* inherente en el liberalismo burgués se inscriben dentro de un discurso que produce el poder a partir de la exclusión y eliminación del *Otro*. En *El matadero*, el *Otro* no es mera ausencia y negación.[9] El carácter fundamentalmente híbrido y carnavalesco permite observar una serie de operaciones que crean la oposición base entre superioridad e inferioridad.

El *Otro* en *El matadero* es claramente inferior en cuanto a su estado socio-cultural y económico. En esto no se distingue de otras sociedades modernas de esta época. Lo específico del caso argentino, como se refleja en *El matadero*, consiste en los rasgos totalitarios, las operaciones discursivas que construyen al *Otro* como deshumanizado y por eso potencialmente destruible en aras del "bien de la humanidad". Lojo (47-50) señala que en *El matadero* los seres humanos están en el mismo plano que los animales. En la pelea por restos las negras son rivales, y por eso iguales a las bestias: "Multitud de negras rebusconas de achuras, como los caranchos de presa, se desbandaron por la ciudad como otras, tantas harpías prontas a devorar cuanto hallaran comible. Las gaviotas y los perros, inseparables rivales suyos en el matadero, emigraron en busca de alimento animal" (62-63).

El narrador iguala a los agresores del unitario con "buitres" (92), y también, el unitario les niega la humanidad denunciando "...la fuerza y la violencia bestial. Esas son vuestras armas, infames. El lobo, el tigre, la pantera también son fuertes como vosotros. Deberíais andar como ellos en cuatro patas" (99-100). Sus atormentadores hablan el mismo idioma de deshumanización: "Está furioso como toro montaraz" (96). Tratan al unitario como trataron al toro que acaban de matar. Lo cazan, Matasiete lo derrumba, y lo "desollan". Es muy significativo que el unitario en una situación de suma impotencia pierda su dignidad humana y se comporte como si fuera animal (Lojo 49):

> Tomaban ora sus miembros la flexibilidad del junco, ora la dureza del fierra y su espina dorsal era el eje de un movimiento parecido al de la serpiente. Gotas de sudor fluían por su rostro, grandes como perlas; echaban fuego sus pupillas, su boca espuma, e las venas de su cuello y frente negreaban en relieve

> sobre su blanco cutis como si estuvieran repletas de sangre. (102)

La lógica del paralelismo entre el toro y el unitario sugiere que la sentencia del juez desembocaría en última consecuencia en la violación o "castración *post-mortem*" de la víctima (Jitrik 95; Rodríguez-Luis 16). Sólo al morirse el unitario se escapa de la analogía con el toro y triunfa su "humanidad" frente a la "chusma".

El hecho de que la suma deshumanización consista en un acto sexual indica que la humanidad reside en el poder sexual. La construcción del *Otro* le niega a éste tal poder. Llama la atención que el narrador describa a una masa repugnante de mujeres, pero individualice sólo tres personajes, tres hombres, en el relato: al unitario, a Matasiete y al juez (Alazraki 422). El primero encarna claramente los ideales del liberalismo: cultura y bienestar económico. El juez representa el régimen *de facto*, el poder estatal basado en un monopolio de violencia. La figura más compleja es Matasiete. Su caracerística más sobre saliente consiste en su valentía. Es una valentía que se define en términos de masculinidad. Es el vencedor del toro, bestia con "dos enormes testículos" (87). Por eso, Matasiete adquiere, por haberlo vencido, máxima virilidad. El enfrentamiento entre la "chusma" federal y el unitario es motivado por razones políticas pero se trata en el fondo de superioridad sexual. Matasiete, el más hombrón de los carniceros, prueba su superioridad física. El segundo paso en la "pasión" del unitario consiste en quitarle la barbilla, otra señal de masculinidad. Lo condenan a una situación de pasividad total y lo amenazan con violarlo o castrarlo. Resulta que la lucha por el poder entre el unitario y sus adversarios se gestiona en términos de masculinidad y de feminización. La "chusma" federal quiere humillar a su enemigo al demostrar la

superioridad sexual. El unitario prefiere la muerte a convertirse en objeto de esta superioridad. Tanto los conservadores federales como los unitarios liberales definen y ejercen poder a través de la masculinidad. Al otro lado quedan, claro está, las mujeres pero también la masa anónima de la "chusma".

El desdén acérrimo del narrador se dirige hacia las "pobres mujeres" (60). Las mujeres no se individualizan sino que se les atribuyen ciertas características generales: obedencia a la iglesia, que equivale en el contexto del relato con la falta de "iluminación", avaricia y vulgaridad. Dentro del grupo de las mujeres el narrador presta suma atención a su raza. Para evocar pésimas imágines femeninas, las llama "negras y mulatas" (73), y "africanas" (77): "En torno de cada res resaltaba un grupo de figuras humanas de tez y raza distintas...se rebullían caracoleando y siguiendo los movimientos, una comparsa de muchachos, de negras y mulatas achuradoras, cuya fealdad trasuntaba las harpías de la fábula" (73).

La degradación racial no se dirige solamente hacia las mujeres sino que generalmente representa la visión del Otro por parte de los blancos. Incluso en una situación de máxima impotencia el unitario es capaz de expresar su superioridad y desdén frente a un negro. En el tribunal el juez le ofrece un resfresco al unitario: "Un negro petizo púsosele al punto delante con un vaso de agua en la mano. Dióle el joven un puntapié en el brazo y el vaso fue en el techo, salpicando el asombrado rostro de los espectadores" (99).

Las referencias desdeñosas a la raza fácilmente podrían multiplicarse. Shumway (139-145) explica que Echeverría compartía su actitud racista con correligionarios de la Generación de 1837, y añade que en este grupo fue Echeverría quien hizo con *El matadero* "the most

effective statement on race"(142). No cabe duda de que el último ingrediente en la construcción del *Otro* en *El matadero* es la "denigración" racial.

Si *El matadero* relata "la historia del sufrimiento del pueblo" (Briesemeister 51) no es que lo cuente el narrador. A fin de llevar a cabo un panfleto que denuncie de manera verosímil las "atrocidades" de los federales y de las clases bajas Echeverría aprovechó elementos costumbristas para trazar un argumento que cabe en el contexto de la realidad política y social de su tiempo. La yuxtaposición del discurso autorial y de los "discursos heterodoxos", reproducidos de una manera realista, es la razón de la esencial heteroglosia que el narrador no es capaz de contrarrestar mediante el empleo de ironía y (des)valorización explícita. Las *mésalliances* que construye para ridiculizar a sus adversarios ideológicos desembocan en la carnavalización lingüística y argumental que aumenta la plurivocidad en el texto.

La presencia abierta de discursos que opone Echeverría y su tentativa persistente de dominarlos permite analizar las estrategias de construcción de autoridad a base de la abyección del *otro*. Se ve que la oposición fundamental que rige el texto no es, como hace constar explícitamente el narrador, la dualidad pólitica entre unitarios "liberales" y federales "dictatoriales" sino que radica en una serie de binarios que demarcan centro y márgenes. *El matadero* es un ejemplo de cómo un discurso de élites, tanto de los federales como de los unitarios, en la Argentina de la primera mitad del siglo XIX, podía apoyarse en la construcción y la deshumanización de un *otro* a quien se negaba cultura, masculinidad y "valor racial". La importancia histórica de *El matadero* reside menos en su valor documental, es decir como reflejo fiel de un régimen autoritario, que en el hecho de que nos permite ver a Echeverría

como principal representante del "liberalismo autoritario" argentino y, como portavoz involuntario de un discurso subalterno que intentó sofocar.

—Robert Folger
University of Wisconsin, Madison

Agradezco la ayuda de Covadonga Arango-Martín y Verónica Dantán en la elaboración del presente estudio.

NOTAS

[1] La Edición de Burgos reproduce la introducción en las páginas 47-54. En las *Obras completas* aparece el prólogo en forma de extensa nota de pie de página.

[2] Como veremos, difiere Rodríguez-Luís. Además, Foster (*Paschal Symbology*) y Ramírez Caro estudian una faceta intertextual de *El matadero*, verbigracia el subtexto bíblico de la pasión de Jesús.

[3] Por lo común, los críticos suplen la fecha 1838. Según Burgos (55-56 not. 2) *El Matadero* fue escrito entre 1838 y 1840.

[4] Echeverría 73. Usa el adjetivo otra vez (79).

[5] Los elementos carnavalescos son claramente un factor que contribuye al carácter híbrido del texto con respecto al género y al estilo.

[6] La posición de Bakhtin no está clara respecto a esta oposición. Aunque establece la dicotomía, admite que todo texto en prosa es hasta cierto punto dialógico (Todorov 106-107; Freise 273-282).

[7] En cuanto a la "stylization" Bakhtin consta que "the discourse of the other...in one way or another, determines the discourse of the author (cit. Todorov 71).

[8] Shumway 35-36. No hay que olvidar que la politica de los rivadavistas liberales es en gran medida responsable de la pauperización de las clases bajas (ib., 81-111) El primer golpe militar de la historia argentina corre a cuenta de los unitarios (ib., 115).

[9] Al referirme a las ideas políticas del autor Echeverría, acepto la eliminación del "autor implícito" por Gérard Genette, *Die Erzählung* [=*Discours du récit* and *Nouveau discours du récit*], trans. Andreas Knopp, ed. und Einleitung Jürgen Vogt (München: Fink, 1994), 284-291. Los

paralelismos entre el pensamiento de Echeverría y los comentarios del narrador extradiegético justifican establecer una relación intertextual entre *El Matadero* y la ideología de los liberales argentinos.

OBRAS CITADAS

Alazraki, Jaime. "Sobre el genero literario de *El matadero*." *Teoría e interpretación del cuento*. Ed. Peter Fröhlicher und Georges Güntert. Bern: Peter Lang, 1995. 411-426.

Bachtin, Michail [Bakhtin, Mikhail; Bajtín, Mijail]. *Literatur und Karneval: Zur Romantheorie und Lachkultur*. Trans. Alexander Kaempfe. *Reihe Hanser* 31. München: Carl Hanser, 1969.

Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Trans Caryl Emerson and Michael Holquist. Ed. Michael Holquist. *University of Texas Slavic Series* 1. Austin: U of Texas Press, 1981.

---. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. and trans. Caryl Emerson. Intro. Waynce C. Booth. *Theory and History of Literature* 8. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.

Briesemeister, Dietrich. "Esteban Echeverría: *El matadero*." *Der hispanoamerikanische Roman* I: *Von den Anfängen bis Carpentier*. Ed. Volker Roloff und Harald Wentzlaff-Eggebert. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992. 44-51.

Crovetto, Pier Luigi. "Strutture narrative e segni in *El matadero* di Esteban Echeverría." *Teoría e interpretación del cuento*. Ed. Peter Fröhlicher und Georges Guntert. Bern: Peter Lang, 1995. 426-448.

Echeverría, Esteban. *El matadero, ensayos estéticos y prosa varia*. Ed. Fernando Burgos. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1992.

Foster, David William. "Paschal Symbology in Echeverria's *El matadero*." *Studies in Short Fiction* 7 (1970): 257-263.

---. "Procesos significantes en *El matadero*." *Para una lectura semiótica del ensayo latinoamericano: textos respresentativos*. Madrid: José Porrúa Turanzas/Studia Humanitatis, 1983. 5-18.

Freise, Matthias. *Michail Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur. Slavische Literaturen, Texte und Abhandlungen* 4. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1993.

Genette, Gérard. *Die Erzählung*. [=*Discours du récit; Nouveau discours du récit*]. Trans. Andreas Knopp. Ed. und Enleitung Jürgen Vogt. München: Fink, 1994.

Jitrik, Noé. "Forma y significación de *El matadero* de Esteban Echeverría." *El fuego de la especie: ensayos sobre seis escritores argentinos.* Buenos Aires: Siglo veintiuno Argentina editores, 1971. 63-98.

Lojo, María Rosa. "*El matadero* de Esteban Echeverría: La sangre derramada y la estética de la *mezcla*." *Alba de América* 9, 16-17 (1991): 41-63.

Menchacatorre, Félix. "El matadero: Unidad temática y diversidad de enfoques." *Cuadernos de ALDEEU* 4,1 (1988): 67-75.

Pupo-Walker, Enrique. "Apuntes sobre la originalidad artística de *El matadero*, de Esteban Echeverría." *Revista de Estudios Hispánicos* 3 (1969) 191-205.

---. "Originalidad y composición de un texto romántico: *El matadero*, de Esteban de Echeverría." *El cuento hispanoamericano ante la crítica.* Madrid: Castalia, 1973. 37-49.

Ramírez Caro, Jorge. "Ritualización de la muerte en *El matadero* de Esteban Echeverría: Estructura sacrificial." *Imprévue I* 2 (1995): 51-66.

Rodríguez-Luís, Julio. "Civilización o barbarie en *El matadero*." *La literatura hispanoamericana entre compromiso y experimento.* Madrid: Fundamentos, 1984. 13-27.

Scari, Robert M. "Las ideas estéticas de Echeverría y el romanticismo de *El matadero*." *Iberorománica* 16 (1982): 38-53.

Shumway, Nicolas. *The Invention of Argentina.* Berkeley, CA: U of California P, 1993.

Todorov, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle.* Trans. Wlad Godzich. Theory and History of Literature 13. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.

Journalism in Catalonia During Francoism

This essay analyzes how Catalan journalism shaped Catalan history and smoothed the transition from Franco's dictatorship to democracy. It also explores a literary parallel which influenced the history of nineteenth century Catalonia, using E. J. Hobsbawm's theory for building a nation, which includes several steps: classic principles of history, land, religion, law and language, dependence to a state, and capacity for conquest. For the following study, journalism will be understood as the literary corpus written by some collaborators for periodical publications of the time: *Serra d'Or* (1959-), *Destino* (1945-80) and *Cuadernos para el diálogo* (1963-78).

The fight for Catalonia's freedom in the twentieth century may be considered a modified continuation of the re-building process of the nineteenth century Catalan nation,[1] taking into account a commonly understood parenthesis: Franco's dictatorship (1939-1975). During the nineteenth century, in Catalonia, fighting for Catalan language and culture was synonymous with fighting for freedom and for the Catalan nation against the absolutist governments of Joseph I and Ferdinand VII and against Napoleon. This analogy could be applied again during Franco's dictatorship. In both centuries, literary contests played a remarkable role in the Catalans' fight for freedom. The future can be shaped if we consider the possibility of literary ideas intervening in history. This intervention seems to have smoothed the transition from Franco's dictatorship to democracy. The publications *Serra d'Or*, *Destino* and *Cuadernos para el diálogo* were representative of Catalonia, its ideals, and attempts at reconciliation. It may sound confusing to state that *Cuadernos para el diálogo*, a journal from Madrid, contributed to

Catalonia's shaping, but the dictator unified fighters for freedom under his domain. As a result, a number of Madrid's citizens decided to support Catalonia. A similar situation happened when Napoleon proposed that Catalonia become a French Republic, and the Catalans instead decided to fight with the rest of Spain against the emperor. In both situations, fighting against absolutism gave unity to citizens living in different parts of the Iberian Peninsula. The above publications, among others (*Presència*, *Oriflama*), became part of the Catalan discourse of resistance, mainly published in Castillian.

As Michel Foucault proposes, sometimes discourse is associated with repression, inverting the normal association of silence with repression. The Catalan press of the twentieth century had only two parallels at that time, the Italian press under Mussolini and the Portuguese under Salazar (Viladot 9). Censorship had been very strict until the sixties. Because of censor, there was silence: "Pero no el silencio como lo expresa Martín Santos en su bella novela [*Tiempo de Silencio*], sino el silencio de boca apretada, de dientes rechinantes (*Cuadernos* 1970, Ex.28, M. A. Campmany)." (Not silence expressed in Martín Santos' beautiful novel but the silence of compressed mouth, of clenched teeth).[2] This type of silence prevailed during more than a quarter of a century after the Spanish Civil War. How did some journals contribute to the construction of Catalonia's autonomy in 1979, the creation of *Avui* in 1976, the first Catalan newspaper since 1939, and the use of Catalan in schools? How did the discourse of resistance lead to these achievements?

In the second half of the nineteenth century, Catalan writers hurried to create a literary corpus in order to help establish a Catalan nation. In twenty-nine years the first goal was achieved and an epic, *L'Atlantida* (1877) by J. Verdaguer, a universally recognized novel: *La febre d'or* (1882)

by N. Oller and an essay: *La nacionalitat catalana* (1906) by E. Prat de la Riba were written. Only five years separated the epic and the novel. The three literary genres corresponded with J. Hobsbawm's necessary steps in the foundation of any nation. The Verdaguerian epic stated the Catalan classic principles of history, land, religion, law and language, with *La febre d'or*, Catalonia's dependence to a state was expressed, as was the capacity for conquest. E. Prat de la Riba's essay *"La nacionalitat catalana"* clearly formulates, unlike Verdaguer or Oller, the ideal of the Catalan nation. The Catalan nation begins as a tenuous reality with *"la Mancomunitat"* and its cultural reform created by Prat de la Riba; it later progresses with Francesc Macià, as president of a very brief Catalan Republic (1931), to Catalan autonomy (1931).

In J. M. Casasús' opinion, E. Prat de la Riba's essays were mostly in the line of political journalism (Casasús 114-118). Most journalism in Catalonia either became openly political or was a pretext with a political objective. Journalism also became very important after Francoism's victory as a substitute for the nonexistent media in the Catalan language. Despite Catalonia's "ghetto" character imposed by centralization, with no Catalan allowed in schools, universities, or administration, the press was finding strategies to maintain Catalan spirit.

Although Catalan was used in the family, books, and songs, revindication of Catalan autonomy was the main goal existing behind most of the texts in the periodical publications mentioned. In moments of transition or political crisis, people who are not professional journalists write for journals (Casasús 118). Catalan writers were no exception. Most of the articles they wrote described and created the process of developing a future based on freedom. Their journal articles intertwined the different literary genres. In contrast to this nineteenth

century nation building, in the second half of the twentieth century, implementation of political reforms seems to be the predominant aim of the essays in journalism. Writers were reviewing the classical principles as the first step to gain acceptance of Catalan autonomy.

Catalan historians searched for their roots in the nineteenth century, at the beginning of the *"Renaixença,"* and in the twentieth century at the beginning of the *"Re-Renaixença."* Also Ferran Oldevila, Ramon d'Abadal (1888-1970) and Jaume Vicens Vives (1910-1960) made Catalan history available to a large number of readers. *"Ir a lo nuevo,"* (Go Towards the New) an article on Vicens Vives by Jordi Maragall, explains: *"no se puede ir hacia adelante sin ir hacia atrás."* (Moving forward is not possible without going back) (*Destino* 1970 I). Going back into history provides a perspective for leading a nation into the future. Therefore it is necessary to explore Catalonia's relationship to its land, legend, religion, law and language.

Land was represented in histories of Catalan castles and monasteries. One of the most significant pieces of Catalan land is the Catalan mountain: Montserrat or *"Serra d'Or."* *"Serra d'Or"* has a great deal of tenderness and symbolism in its name. In 1881, to celebrate the Abbey of Montserrat's millennium, J. Verdaguer (1845-1902) composed several religious poems compiled in the book *Patria.* It was then when thousands assembled in the monastery and mountain listened to the hymn *"Virolai,"* sung to the Montserrat Virgin. Language, tradition, land, religion--all gathered in a song where Montserrat is the *"serra d'or."* Montserrat became a symbol for Catalonia and a nationalist center again during Franco's dictatorship. In its effort to maintain Catalan thought and culture, l'Abadia de Montserrat, since 1959, has published the magazine *Serra d'or,* which has had extensive coverage of Catalan land,

history, religion, law and, needless to say, language and literature. These classical principles for a nation's existence needed to be reviewed and adapted to the new democratic Catalonia of the last quarter of the twentieth century.

Emphasis on religion was shown in many texts. *"Un segle i mig d'església catalana"* (A century and a half of the Catalan Church) by Albert Manent, emphasized the lack of Catalan bishops during Franco's Dictatorship (*Serra d'Or* 1970 IV). Catholicism was the only religion accepted by the dictator. However, the Catalan Catholic Church remained in conflict, subjected to victory and failure at the same time:

> La situación nacida en 1939 contiene para la Iglesia catalana elementos paradójicos: de un lado, está el fin de la persecución religiosa y de la clandestinidad; del otro, el truncamiento de sus formas genuinas. (*Cuadernos* 1970 nºEx, Carreras 20).

> The situation born in 1939 has for the Catalan Church paradoxical elements: on one hand, it is the end of religious persecution and clandestinity; on the other hand it is also the truncation of genuine forms.[3]

Either from exile, like Carles Cardó, or from within Catalonia's land (Josep Dalmau, Lluis Xirinachs), Catalan Catholic priests continued their fight for nationhood. Josep Dalmau comments on the book *Secularització i Cristianisme* (1968-69). Its author, Xirinachs, a Catholic priest, became a fighter for Catalonia's independence from the state. *"Aquest home és perillós. Sort que no el deixaran ensenyar a la Universitat"* (This man is dangerous. It is lucky he will not be allowed to teach at the University) said Dalmau, quoting a friend of his who had just read Xirinach's unconventional book (*Serra d'Or* 1969). Under Franco, controlling

teaching at the University was considered important in order to control a belligerent part of the population: university students. This was one area where Franco mercilessly applied his totalitarian laws; therefore it was important to try to change these laws.

In 1969, by Francesc González Ledesma was published to popularize the Catalan legal system. There was also in process in Madrid a new law for education reform. Meantime, *"los sin lengua,"* those Catalans without language, without a voice, wanted rights (T.Moix *Cuadernos* 1970 nºEx: 31) and, with others *"sin lengua,"* other cultural and linguistic minorities, tried to influence legislative change. They expressed their demands in order to get freedom of speech and of association, basic civil rights. This idea was even supported by Menéndez Pidal, who believed in changing the General Law of Education in order to get Catalan taught in schools. He was quoted by Joaquim Ventalló, in *Destino* 1970: "Es un absurdo pedagógico la exclusión del catalán como instrumento de enseñanza, hay que enseñar a los chiquillos catalánes en catalán, así como en lengua castellana a los chiquillos castellanos." ("It is a pedagogical absurdity to exclude Catalan as a teaching instrument; Catalan children have to be taught in Catalan, in the same way that Spanish has to be used to teach Spanish children"). It was not by chance that an article on the history of the Universitat Autònoma de Barcelona was published in *Serra d'Or*: "La Universitat Autònoma" was a place to practice self-government. Eduard Valentí Fiol, who wrote the article, offered a model for the new Catalan university. Valentí remembered professors who were very active in the political field, and also mentioned Joaquim Xirau at the *"La Facultat de Filosofia i Lletres"* who represented the liaison with the Castillian or Madrileñan tradition. This confluence, in Valentí's opinion, is very significant because Catalanism as a progressive movement can only

succeed with a progressive community in Madrid, in spite of this not having been the case during the *Mancomunitat*. The article continues with the changes which occurred at the "*Universitat Autònoma*," based on the relationship between the University and the political system on which the University depended.

> El fenòmen, de tota manera, trascendia la Universitat. Es sabuda la importància que tenen els grups intel.lectuals en les situacions "d'esquerra" a Espanya. Per alguna cosa hom ha parlat d'una 'República de professors.' Molts dels membres més actius de la nova Universitat actuaven en política i ocupaven càrrecs importants en el govern de la Generalitat o de la República (*Serra d'Or* 1970: 630).

> This phenomenon, in any case, transcended the University. The importance that intellectual groups have in leftist situations in Spain is well known. For some reason, one has talked about a Professors' Republic. Many among the most active members of the new University acted politically, and occupied important government posts in the "*Generalitat*" or the Republic.

The two major conflicts that the University faced were the concept of autonomy and the existence of "two cultures": Catalan and Castillian. It was decided that there would be one bilingual university, where both languages had the same legal status. Valentí states that:

> La Universitat Autonoma de Barcelona ha estat l'intent més racional i prometedor d'integrar sense sotracs els dos móns de Catalunya i Espanya i per tant de resoldre el "problema catalán."

> The University Autonoma of Barcelona has been the most rational and promising attempt to integrate without trouble the two worlds of Catalonia and Spain, and therefore to solve the Catalan problem.

There were people in favor and against it in Madrid and in Barcelona. Several professors from Madrid, Dámaso Alonso, Pedro Salinas, and Rafael Lapesa among others were hired to teach at the University. The major problem came from Madrid. The success of the *"Universitat Autonoma"* depended on the acceptance of the usage of Catalan. Américo Castro from Madrid believed that the university was moving away from the rest of Spain. Several Spanish intellectuals recognized "Catalan culture" at the historical level but continued considering Catalonia from the perspective of being conquered by the "other" culture and were therefore in favor of two universities. Dámaso Alonso, then a visiting professor in Barcelona, objected vehemently to an official memorandum written in Catalan, but he was the first to promote Salvador Espriu and Rosselló Porcel because of their interest in "l'Escola de Praga" and the new linguistics. In October 1934, in *El Sol*, Americo Castro published his ideas:

> Aunque a muchos les parezca extraño, la cuestión universitaria no se afrontará debidamente en Barcelona mientras el estado no posea en Cataluña una representación permanente no sujeta al vaivén de la política y dotada tanto de prestigio como de serena energía. Para España la más importante embajada sería la de Barcelona (más que la de Paris) y tras ella, las de Baleares, Canarias, Galicia, Valencia y Vasconia. Embajadas interiores, sí, con entendimiento, oídos y ojos muy despiertos, con sensibilidad

> para notar las fallas y miserias que a diario descubren los órganos y funciones del Estado.

> Even though it seems strange, the university question will not be dealt with appropriately in Barcelona while the State does not possess in Catalonia a permanent representation not subject to the whims of politics and endowed with much prestige and energy. For Spain, the most important embassy would be that of Barcelona (more than the one in Paris) followed by those of the Balearic Islands, Canary Islands, Galicia, Valencia and Vasconia. Interior embassies, yes, with understanding, ears and eyes very awake, with sensitivity to notice the shortcomings and miseries that are daily discovered in the organs and functions of the State.

The proposal of national embassies was seen not as *"convivencia"* among cultures but as the hegemony by one culture over the other.

Opinions from Madrid's well-known professors and other intellectuals were, as indicated above, very important for the realization of Catalan projects. In February of 1970, *Serra d'Or* published a round table discussion with José Luis Aranguren, Pedro Laín Entralgo and Joaquín Ruíz Jiménez, conducted by Baltasar Porcel in spring of 1969. Laín was one of the Spaniards who initially knew little about Catalonia and saw Catalan autonomy as *"una ferida feta a la pàtria espanyola*, ("a wound done to the Spanish fatherland") or "como un desmembramiento de la patria" (like a dismemberment of the fatherland). His attitude had changed and he became supportive:

> L'Estatut com a forma de convivència de la cultura i de la vida catalanes amb la resta de formes de vida de la Península -no fóra excessiu, avui, fet amb un mínim de bona voluntad pels homes

> de cada banda. El català a la Universitat, el règim jurídic i la llengua en l'Administració i la Justicia em semblen avui metes indispensables.
>
> ---
>
> The "Estatut," as a way of coexistence of the Catalan culture and life with the other Peninsular ways of life, would not be excessive today if done with a bit of good will by men of both sides. Catalan at the university, the legislative system and the language in the Administration and Justice seem today indispensable goals.

Aranguren reinforced the opinion on totalitarianism that existed after Franco's victory and regime; totalitarianism is incompatible with any other opinion, no matter how inconsequential. The regime of 1939 was constitutionally anti-Catalan. Catalans accepted Spanish centralism in order to do business or to achieve individual prosperity. Ruiz Jiménez, as a minister from 1950 to 1956, suggested poetry symposiums where Catalan and Castillian poets could meet. During his ministry a position was created in thUniversity of Madrid to teach Catalan literature.

The right to have Catalan as the language of Catalonia had to be achieved in order to acquire freedom. In Aranguren's view, in order to have Catalan as the official language, intellectuals and non-intellectuals should compromise. Achieving the recognition of Catalonia would not be a disintegration but a creative contribution to Spain. Ruiz Jiménez in *Cuadernos para el diálogo*, asked for the equalization of Catalan with Spanish. Hopefully it would happen in an official way, which would mean that Catalan would take priority over Castillian in Catalonia. According to Aranguren, Catalonia should not be bilingual. It must be monolingual and have Catalan as its mother tongue. At the same time,

Catalans could be open to different European languages. He had the vision of the European Community and saw the importance of Catalan, Basque, and Galician nationalism as steps towards this achievement. Aranguren felt that Catalans had to project themselves outside Catalonia.

It is necessary to clarify that there were not many intellectuals and politicians in Madrid who understood Catalan aspirations. Laín regretted that while Catalan intellectuals were familiar with Antonio Machado, Unamuno, Valle Inclán, and Azorín, Castillian intellectuals hardly knew the names of Verdaguer or Maragall. Educating Castillians in Catalan culture would undermine imperialism from Madrid. Cultural activities provided intellectuals, professors especially, with power over students. Catalan poets, *"cantautors,"* and the pages of *Serra d'Or* and *Destino* provided many ideas about how the new Catalonia should be; while maintaining at the same time a subterranean consciousness, designing their goal and keeping people focused on it. This process, was summarized in *"Un acte solidari RAIMON A MADRID"* which began like this:

> "La nit/la nit es llarga/la nit" Amb la seva veu feta crit de lluita i d'esperança, Raimon inicià el seu recital el 5 de febrer passat, la seva actuació al Pavelló Esportiu del Real Madrid, escenari insòlit d'un esdeveniment que de vell antuvi desbordà tots els pronòstics i se'ns confirmà com una demostració clara dels afanys del poble madrileny, que hi fou representat per més de sis mil persones (...) trencà amb una perllongada nit de gairebé vuit anys de constants prohibicions governatives que li havien fet impossible de repetir l'experiència del 18 de maig de 1968, data de la seva memorable presentació a la Facultat de Ciències

Polítiques i Econòmiques de Madrid (Garcia-Soler, *Serra d'Or* 1976).

"The night/the night is long/the night" with his voice crying about battle and hope, Raimon began his concert last February fifth, in the Sports Pavilion of the Real Madrid, an unusual place for an event that overcame all predictions and established itself as a clear demonstration of the toil of the people of Madrid, who were represented by more of six thousand people...He broke with a prolonged night those nearly eight years of constant government prohibitions which had made it impossible to repeat the experience of the 18th of May, 1968, the date of Raimon's memorable presentation at the "Facultat de Ciències Polítiques i Econòmiques" in Madrid.

The article deserves attention for its description of the songs filled with hope and freedom imbuing the people who sang with Raimon and waved Catalan flags in a common voice for freedom. The concert expressed the rejection of an antidemocratic world: "No/jo dic no,/ diguem no:/Nosaltres no som d'eixe mon." (No/I say no/ we say no:/ We are not of this world). Because poetry is considered a paradise of language by Paul Valery, and its language of ambiguity facilitates metaphor, poetry can be a way of studying a historical process (Miralles, *Cuadernos* nº Extra 70: 32). Raimon's song hoped to conquer a lost paradise in the near future.

The process of realization of this dream starting with Raimon's concert continued when ten days later, the new king of Spain, in his visit to Barcelona spoke in Catalan:

Catalunya pot aportar a aquesta gran tasca comuna una contribució essencial i que no té preu. L'afecció dels catalans a la llibertad es llengendària, i sovint ha estat fins i tot heroica. El català és amic de les coses concretes i, per això, és també realista, ordenat i treballador. En aquesta terra floreix l'esperit de solidaritat la cooperació, l'obertura i la comprensió envers els altres hi són fàcils. Per això, tant de bo que el vostre exemple i la vostra voluntat decidida facin que aqueixes virtuts catalanes influeixin benèficament en molts d'altres espanyols. Encara més: el sentir familiar que els catalans mantenen amb tanta fermesa pot ésser un espill perquè Espanya s'hi emmiralli. I la dona catalana, exemple de finor, de cultura i d'espiritualitat, serà qui millor guardi tots els valors eterns que aquesta terra enclou (*Serra d'Or* 1976).

Catalonia can make to the great common task an essential priceless contribution. The Catalan love for freedom is legendary, and often even heroic. The Catalan is a friend of concrete things and, also a realistic, ordered, and hard worker. In this land flowers the spirit of solidarity: cooperation, openness and the understanding of others. Therefore, hopefully, your example and your will make these Catalan virtues influential in many other Spaniards. Even more: the sense of family that the Catalans maintain with such firmness can be a mirror in which Spain can find its reflection. And the Catalan woman, example of refinement, culture and spirituality, will be the best guardian of all the eternal riches that this land holds.

What was accomplished? Eventually the Catalan press launched a Catalan newspaper *Avui* on Sant Jordi's day, April 23, 1976. In 1979 Catalan autonomy was achieved. A Catalan TV channel (TV3) and a "Congrés de Cultura Catalana" were created, and Catalan was taught in schools.

—Monserrat Reguant
University of California, Los Angeles

NOTES

[1] Catalonia with Francesc Macià as its leader became a republic on April 14th 1931, the same day Madrid proclamed the Second Spanish Republic. Although Catalonia was not accepted as an independent republic by Madrid, Catalan Institutions were respected.

[2] My translation of María Aurelia Capmany.

[3] Genuine forms here refers to Catalan.

WORKS CITED

Capmany, Maria Aurèlia. "La Hipersensibilidad Generacional." *Cuadernos para el diálogo*, Extraordinario (1970): 28.

Castro, Americo. "La Universidad de Barcelona." *El Sol* (Octubre 1934).

Casasús, Josep Maria. *El periodisme a Catalunya*. Plaza & Janes: Barcelona, 1988.

Dalmau, Josep. "Secularització i cristianisme." *Serra d'Or* (1969).

Hobsbawm, E. J. *Nations and Nationalism since 1780*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Manent, Albert. "Un segle i mig d'església catalana." *Serra d'Or* (Abril 1970).

Maragall, Jordi. "Ir a lo nuevo." *Destino* (Enero 1970).

Marco, Joaquim. "Una generación para la novela." *Cuadernos para el diálogo*, Extraordinario (1970): 11-13.

Marías, Julián. "Lo esperado y lo sucedido." *Revista de Occidente* (Nov-Dic 1963): 169.

Miralles, Carles. "Poesía de posguerra y nuevas tendencias." *Cuadernos para el diálogo*, Extraordinario (1970): 32.

Moix, Terenci. "El día que yo nací nacieron todas las flores...Y POR ESO ESCRIBO EN CATALAN." *Cuadernos para el diálogo*, Extraordinario (1970): 31.

Porcel, Baltasar. "Catalunya vista des de Castella." *Serra d'Or* (Febrer 1970).

Valentí, Eduard. "La Universitat Autònoma de Barcelona en el record i en la història." *Serra d'Or* (1970): 627-632.

Viladot, Albert. *Nacionalisme i premsa clandestina* (1939-1951). Barcelona: Curial, 1987.

The Politics of Parody[1]: Rosa Montero's *Te trataré como a una reina* and Patrick Süskind's *Perfume*

It is almost impossible for observant readers not to think of *Perfume* by Patrick Süskind[1] when reading *Te trataré como a una reina* by Rosa Montero.[2] Both have an unusual device for a novel --the use of smell and scent-- which clearly defines them as postmodern novels in that they take advantage of the paradox of describing the indescribable. Linda Hutcheon underlines this concept by referring to Süskind's *Perfume* as being a text linking "the failure of language to Grenouille's creativity as the distiller and creator of the greatest perfumes in the world, and yet, as readers, we can never forget that we know of this only through the very language of the novel" (Hutcheon 52). Thus Süskind and Montero force the reader to imagine smells in the scentless world of the written word.

Beyond this very inscription is the use of literary tools, such as parody, in order to subvert the metafictive reality. In both novels, this metafictive reality is one in which parody is used in order to deconstruct traditional societal values. All characters in both novels appear behind figurative masks, some using them in order to better their appearance, others in order to hide their own marginality. I argue however that between the two, Montero's novel stands out through its use of parody. Having the female characters 'unmask' the male character is similar to the "decrowning" process explained by Mikhail Bakhtin in *Rabelais and His World*; where a King loses his attributes, is uncrowned, and eventually put into the position of a servant or a slave[4]. In *Perfume*, the character is left to decrown himself, falling prey to the boredom of omnipotence. Moreover, unlike Süskind, Montero uses writing as a

means to outline a feminine voice breaking apart from the masculine one.

In both novels, the use of parody is extensive, and appears as a subversion of traditional values. In Süskind's *Perfume*, for example, the hero, Jean-Baptiste Grenouille, grows up an orphan in 18th century France. He was, however, born with an invaluable gift --his over-developed sense of smell. This olfactory acuteness enables him to make the most delicate perfumes ever invented. In order to reach the purest essence of youth, he kills young virgins so as to capture their scent of innocent youth, their death subverting the value of such youthful innocence. Caught by chance, he avoids his own execution by wearing his latest creation, throwing the crowd into an orgy. Dissatisfied with such an easy victory, he "commits suicide by covering himself with his perfume and walking out into a crowd of people, who tear him to shreds with the insatiable love inspired by his perfume" (Butterfield 403). The novel closes on a bittersweet note when, after having eaten Grenouille, the people "had to smile. They were uncommonly proud. For the first time they had done something out of love" (P255). The subversion appears here under the form of an ironic representation where "parody is doubly coded in political terms: it both legitimizes and subverts that which it parodies" (Hutcheon 101). Jean-Baptiste Grenouille subverts the pure and beautiful idea of reaching the essence of things by taking it literally and getting rid of the body through murder. He thus legitimizes the research of perfection and subverts it by killing. Moreover, he subverts his own end when he changes the hatred people feel for him into an excess of love through a few drops of his perfume.

Antonio, the main character in Montero's *Te trataré*, is depicted as a failed creator in that he cannot always recognize mixed scents:

> --Numero dos: ámbar gris, lavanda, lilas, de nuevo bergamota, límon de Sicilia, hespérides, narciso tuberoso, jengibre...--dudó unos instantes, olisqueando el papel con avidez--: Ybálsamo de Perú.
>
> --Oh, no, lo siento, don Antonio --se consternó Benigno--No es bálsamo de Perú, sino bálsamo de Tolú. Y ademas falta una nota de angélica (TT45).

The parody reaches a climax when we learn that he is forced to work as a civil servant in order to make a living, and that the person quizzing him is his secretary who needs answer keys to the already prepared scents in order to establish their composition. Moreover, while Grenouille is all the happier when in contact with a multiplicity of scents such as when he first enters Baldini's perfume shop (P68), Antonio violently reacts to Benigno dropping the essences as if physically attacked: "Corrió a la ventana, acosado por la tortura de tanto aroma exquisito, y allí, acezante, acodado sobre el polvoriento alféizar, se creyó desfallecer y sintió su olfato hecho alma y el alma hecha un vahído" (TT50).

The physical body of the characters puts into question the relationship between being and appearance: while Grenouille has the most delicate nose of all time, he is afflicted with several infirmities that leave him with "scars and chafings and scabs ..., and a slightly crippled foot left him with a limp..." (P20). In contrast, Antonio who is fooling himself and others with his delicate nose, has reportedly beautiful hands: "[...] esas finas, esbeltas, sensibles manos de artista" (TT41). So while Grenouille's mask of physicality runs counter to his actual ability, Antonio's mask of physicality aids in the deception, covering his lack of ability --two sides of the same paradoxical coin, both a parody of beauty.

Both novels stress the deconstructive potential of parody by the deconstruction of the traditional or the mythical hero. In her article "La caution du grotesque: Patrick Süskind *Das Parfum*," Elizabeth Guilhamon explains that, abandoned at birth, the future mythical hero is condemned usually after a divine dream. He manages to survive and later on accomplishes great things that enable him to come back to his original land where he can be recognized by his birth parents (Guilhamon 219). Both Grenouille and Antonio experience a double birth: the former after having lived in a cave for several years is born again when he chooses to use his power on the world, the latter after having been very sick and experiencing his sudden 'gift' of smell as a rebirth. However, their greatness is never acknowledged, but rather feared in the case of Grenouille, and parodied in the case of Antonio. The irony reaches its peak when one commits suicide and is killed by an excess of love (Grenouille), while the second is symbolically killed when he loses his sense of smell (Antonio). Neither of them reaches the mythical hero's end: that of acknowledgment of their great deeds, and both are parodies of the traditioal hero.

Art itself, or the ideal it stands for, is also deconstructed. Both characters' sense of beauty is twisted by their motivation in its application. According to Edith Borchardt, "Grenouille's art does not serve a spiritual goal, since his idealism is nothing but a solipsistic narcissism that is completely self-serving in its instrumentalization of his genius for the sake of power and the control of the masses" (Borchardt 99). If he is at first carried away by the scents himself, he quickly realizes the extent of his power when he uses the right ones:

> As was appropriate for the size of the great hall, he had doused himself with perfume, and no sooner had he climbed the dais

> than the aura of his scent began to radiate powerfully from him. He saw --literally saw with his own eyes!-- how it captured the spectators sitting closest, was transmitted to those farther back, and finally reached the last rows and the gallery. And whomever it captured --and Grenouille's heart leapt for joy within him-- was visibly changed (P158).

Rather than an artistic or educational tool, it is here described as a despotic tool: Grenouille becomes all powerful, able to control the emotions of the people at will.

In the case of Antonio, it is used as a means to reinforce his despotism and superiority over his sister (TT75-6) and his secretary:

> --Ya sé que falta una nota de angélica, diantres --barbotó Antonio indignado--: Es que no me ha dejado usted terminar.
>
> --Perdone, don Antonio.
>
> --Y además el error ha sido a causa del tobaco, ¿se da usted cuenta? Ya sabe que los días de prueba vengo sin desayunar y estoy particularmente sensible (TT45).

Both texts subvert the notion of beauty, or as Linda Hutcheon describes it, "the notion of the original as rare, single, and valuable (in aesthetic or commercial terms) is called into question" (Hutcheon 93), and so needs to be looked at from a different angle. While Grenouille can smell and recreate all odors, he does so only for his own selfish, and secret, interests. Antonio, on the other hand, classifies odors as "good" ones --or pleasing to his nose, such as Vanessa's odor during her sexual arousal (TT175)-- and "bad" ones --or displeasing to his nose, such as Benigno's cigarette (TT42). This olfactory classification reflects his vision of society in which different people belong to different levels (he being presumably at the top, while women are at the bottom).

While the power struggle between Benigno and Antonio is a parody of the dynamic that exists in the corporate world, the power struggle between Antonio and women is a parody of the patriarchal structure at work in society. His superior attitude is justified in his eyes by his "gift" to recognize odors while others can only try to take advantage of their "lower" senses such as hearing, seeing and touching. He denies them a voice even if they have themselves developed an individual artistic side, showing a potential for love (Antonia with Damián) or singing (Bella). With such a character as Antonio, Montero uses "parodic strategies ...to point to the history and historical power of those cultural representations..." (Hutcheon 102). She deconstructs the traditional male-centered narrative in order to clearly point out the feminine character, using parody and exploiting its counter effects, but using also the power of masks so as to unmask the masculine character. *Perfume*, being singularly focused on the main character, does not achieve this level of deconstruction. While the potential exists in the relationship between Grenouille and his superior for such a societal deconstruction, the novel leaves this source of parody untapped.

In both novels, the positive attributes of the various characters is contrasted with their actual being: Grenouille may be a genius, but he is a murderer. Throughout the novel, he uses his profession as a mask in order to kill more young virgins and use their scent for his perfumes. Antonio is an attractive man, but he uses his status in society (family background, respectable job) in order to deceive women.[5] While Grenouille deceives the entire population regardless of gender, Antonio mainly strikes women, and a very specific group of women: "[...] señoras acomodadas de media edad sin otra profesión que la de amas de casa, mujeres insatisfechas que se aburrían en la soledad de sus piso y de su

matrimonio" (TT73). Even with his sister, he always distorts situations to his advantage in order to reach his goal such as when he was playing with her as a child:

> Se encerraban en el establo y abrían el portón sólo una chispa, lo justo para que pasara algo de sol. Antonio decía que así se podían ver los huesos de la mano, el mismísimo esqueleto. Pero ella nunca lo vio claro.
>
> --Pero mira que eres burra, Toña, no es que seas más pequeña que yo, es que eres burra --gritaba Antonio (TT13).

While in *Perfume*, most of the characters are a backdrop for the single unmasking of Grenouille, in *Te trataré* many characters reveal what is behind their masks, which are most often used as a way to ide their own marginality: Antonia masks the reality of life in the city she lives in when she tells her mother that Bella "es pianista y da conciertos en un sitio muy fino" (TT63), while she is actually working in a piano-bar in the red light district. Her life is so dull, however, that these make-believe tales enable her to create her own reality. It is the same thing for Vanessa who hides her real name --Juana (TT53)-- in order to play with the exoticism her assumed name carries and thus be able to dream of a better future. As for Poco, he uses the exoticism of a dated postcard from Cuba (1954), the mask of an unlived past, to seduce women. With Bella, it is a game; with Vanessa, it becomes part of a nostalgic dream; with Poco, seduction.

Grenouille is also hiding his marginality as he has no odor of his own. He thus develops masks of human scent for himself in order to break apart from the marginality he is living in:

> As he came out onto the street, he was suddenly afraid, for he knew that for the first time in his life he was giving off a human odor. He found that he stank, stank quite disgustingly. ...and

> his joy was boundless when he noticed that the others noticed nothing, nothing whatever, that all these men, women, and children could be so easily duped...and accept him, Grenouille the cuckoo's egg, in their midst as a human being among human beings (P151 and 153).

With his new human scent, Grenouille is now untraceable, completely hidden behind a scented mask, and can pursue his real motive, which is, in essence, identical to Antonio's.

The same pattern of seeking selfish pleasure is to be found in the attitude of both men. When Grenouille detects an unusually nice smell, he has to possess it through death --by killing the young woman and distilling her scent. When women fall in love with Antonio to the point of wanting to leave their husbands, having won the perceived struggle for dominance, he breaks up with them. In both cases, the means to reach the end does not matter as much as the personal pleasure derived from it.

In the case of women, it is apparent that masks are used in order to fulfill the demands that patriarchal society puts on them. They use masks in order to belong to a world whose values have been chosen by men. Vanessa is the perfect example of this phenomenon: she abandons her own female identity --Juana-- in order to recreate person more fitting of men's expectations. By renaming herself Vanessa, she is completely giving in to the patriarchal structure.

According to Mikhail Bakhtin, "the abuse and thrashing [in Rabelais' works] are equivalent to a change of costume, to a metamorphosis. Abuse reveals the other, true face of the abused, it tears off his disguise and mask" (Bakhtin 196). In the case of Antonio and Antonia, the abuse of Antonio toward Antonia can be seen as a means to reveal Antonia's

real or true self. The new self is she who, after having been betrayed by her brother finds the strength to go to the train station and leave, no longer under his power. The novel ends with an ironic twist as Antonia boards the same train she usually takes to her mother's house, thus leaving the reader with no guarantee that she is going somewhere else.

In Montero's novel, it is the women who take an active part in unmasking the men, such as when Bella finds out about Poco's lies, and thus uncovers his symbolic self: the black wallet in the closet (TT231), or when Bella beats Antonio up in such a way that he has to be hospitalized and as a result looses his sense of smell (TT239). In the case of Antonio and Bella, the abuse can actually be paralleled with what Bakhtin calls a "decrowning" (Bakhtin 198-199), or what we might call an "unmasking."

The internal dynamic of *Te trataré* is elucidated by Antonio's description of his loss of smell in sexual terms, "uná mutilación," "una castración" (TT239). In the end, the female voice has finally been heard (Bella's), and the male voice has not only been silenced but also sexually deactivated, ironically subverting one of the primary powers used by men over women in a traditional patriarchal society, sexual dominance. In *Te trataré*, parody and the unmasking of the masculine character are two ways by which Montero illuminates the feminine character. She also uncovers the feminine character through a specific use of language that is not present in Süskind's *Perfume*, which is written by a male, has a male hero, and has women only as background characters.

In Montero's novel, a multiplicity of voices is present as if to celebrate the difference. In that regard, we have not one model, but several; not one source of power, but a multiplicity of them. While in Süskind's *Perfume* there is one omniscient narrator focusing on one character,[6] in Montero's *Te trataré*, there is still one omniscient narrator,

but one that is telling the story from different perspectives --in that sense, the novel has several heroes depending on the perspective. Many interior dialogues of various characters are brought up by such words as "pensó," or "se decía," and the narrator steps aside several times to reveal the thoughts of the characters:[7]

> --Iremos. Tú y yo, y Vanessa también puede venir, si quiere.
>
> --¿Vanessa? ¿Y por qué Vanessa?
>
> --¿Y por qué no?
>
> Porque era una imbécil. Porque era una extraña. Porque no tenía nada que ver con ellos, con el Tropicana, con el marabú, con el traje cruzado, con las rosas. Pero Bello apretó los dientes y no dijo nada (TT86).

As a result, not only is the female character outlined, she is given a voice. In Süskind's *Perfume*, the female character takes form only through the male voice, further objectified in terms of scents, the reference point of Grenouille who, after his first murder, "could no longer recall how the girl from the rue des Marais had looked, not her face, not her body. He had preserved the best part of her and made it his own: the principle of her scent" (P44).

In Montero's *Te trataré*, through the multiplicity of voices, the feminine character appears under different forms, is defined by different voices, and ends up being perceived quite differently in the reader's mind. Antonia, for example, doesn't appear in the reader's mind as her brother is describing her --hopeless, dependent, stupid-- but rather daring (she is not only masturbating but also having a relationship with a much younger man) mainly because of the shifting of voices. Those shifts in the narration bring up shifts in the creation of language, stressing those who are in fact creating language.

The male language is often the language of power, and as Kathleen Glenn points out: "Writing confers power and traditionally, that power has been granted to men and denied to women" (Glenn 197). In *Te trataré*, language is held by men as the official voice and symbolized by the reporter of the newspaper *El Criminal*. All the interviews play the role of intertexts in the sense that they are not part of the numbered chapters, and are interviews of men (93-95: Vicente Menéndez, 201-204: Benigno Martí, 237-239: Antonio Ortiz).

Ironically, Poco must use the language of deceit as exemplified by the postcard from Trompeta supposedly inviting him to Cuba when it is in fact only an old dream dated from 1954. Poco also uses deceit in the instance of the bolero "Te trataré..." which was destined not for Bella as he led her to believe, but rather for Vanessa. Even Antonio's writing is analyzed as deceiving by Kathleen Glenn who points out that "the reason that his [Antonio's] Julia has vanished forever is that he dropped her the moment he learned that she had resolved to leave her husband for him. But that detail would destroy the poetic prose adopted and so Antonio omits it" (Glenn 197).

Male language is one of the imagination, transcending it and turning it into reality through the use of patriarchal power. It is the language of make-believe used by both Antonio in *Te trataré* and Grenouille in *Perfume*, who, like Marcel Proust living off the taste of his madeleine, are living off former scents remembered as divine: "Julia tiene la piel tostada como el pan. Me deshice en ella sabiendo que podía ser la última vez. Llevaba dioressence. Demasiado típico" (TT74). As for Grenouille, he kills in order to fill his personal 'memory-museum-of-scent.'

Female language on the other hand is the one of creation, "enabling the protagonist to transcend the limitations of the social reality" (Esturoy

6). In creating their own reality women subvert the patriarchal society and its rules. Using parody, Montero constructs her female characters at the expense of male characters. Female characters stand out in the narrative discourse in that they are unmasking and thus deconstructing the male character, perverting the traditional values of the patriarchal society.

In 1988, Nicole Brossard said: "To write *I am a woman* is full of consequences" (Brossard 42), and she couldn't be more right. In novels like Süskind's *Perfume*, women are not only background characters but, moreover, so objectified that they lose their humanity. Speaking of Montero's *Te trataré*, Kathleen Glenn concludes that "the idea that there is no way out for any of the women is forcefully conveyed in the final pages of the novel. Bella is confined in jail, Vanessa in the hospital, and Antonia ...finds herself ...on the same old train that over the years has borne her back to her mother's house" (Glenn 200-201). I would disagree with this idea and rather look at these "confining" spaces as healing spaces.

Not only have these women fought --physically as well as symbolically-- their masculine counterparts, but they are for once in a space not invaded by the masculine character (in isolation, in the case of Vanessa and Bella, and on the way to the *mother's* house in the case of Antonia.) It is unlikely that after having broken apart from the masculine power, they would sink into amnesia and make the conscious decision to silence themselves. While in Süskind's *Perfume*, the woman character is objectified and reduced to a mere scent, in Montero's *Te trataré*, it symbolically castrates and silences the masculine character in order to evolve in a space where writing *I am a woman* would not have the consequences foreseen by Nicole Brossard.

—Florence Ramond Jurney
University of Oregon

NOTES

[1]I borrowed this title from chapter 4 of Linda Hutcheon's book *The Politics of Postmodernism* (London and New York: Routledge, 1989).

[2]Patrick Süskind, *Das Parfum: Die Geschichte eines Mörders* (Zurich: Diogenes Verlag AG, 1985). In this article, I will use the English translation of John Woods, *Perfume: The Story of a Murderer* (New York: Alfred Knopf, 1986).

[3]Rosa Montero, *Te trataré como a una reina* (Barcelona: Seix Barral, 1983).

[4]See "Popular-Festive Forms and Images in Rabelais" in Miguel Bakhtin, *Rabelais and his World*, trans. Helene Iswolsky (Bloomington: Indiana University Press, 1984) 196-277

[5]While the masking can be linked to the carnivalesque as seen in Mikhail Bakhtin in *Rabelais and his World* 246, in order to suspend "all hierarchic differences, of all ranks and status," the mask is used here by Antonio in an already parodied situation.

[6]There are a few digressions in the first part of the novel that enable the reader to leave behind some of the background characters, such as with Madame Gaillard ("Since we are to leave Madame Gaillard behind us at this point in our story and shall not meet her again, we shall take a few sentences to describe the end of her days" (P29)) or Monsieur Grimal (P86-88). The primary focus throughout, however, is Grenouille.

[7]This style is commonly referred to by French theorists as *"style indirect libre"*

WORKS CITED

Amell, Alma. "Una Crónica de la marginación: la narrativa de Rosa Montero." *Letras Femeninas* 18.1-2(1992): 74-82

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trans. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Borchardt, Edith. "Caricature, Parody, Satire: Narrative Masks as Subversion of the Picaro in Patrick Süskind's *Perfume*." Ed. Nicholas Ruddick. *State of the Fantastic: Studies in the Theory and Practice of Fantastic Literature and Film*. Wesport: Greenwood Press, 1992. 97-103.

Brossard, Nicole. "Memory: Hologram of Desire." Trans. Lucille Nelson. *Trivia* 13(1988): 42-47.

Butterfield, Bradley. "Enlightenment's Other in Patrick Süskind's *Das Parfum*: Adorno and the Ineffable Utopia of Modern Art." *Comparative Literature Studies* 32.3(1995): 401-418.

Esturoy, Annie O. *Daughters of Self-Creation: The Contemporary Chicana Novel*. Albuquerque: University of New Mexico, 1996.

Glenn, Kathleen M. "Victimized by Misreading: Rosa Montero's *Te trataré como a una reina*." *Anales de la Literatura Española Contemporanea* 12.1-2(1987): 191-202.

Guilhamon, Elizabeth. "La caution du grotesque: Patrick Süskind *Das Parfum*." *Etudes et Documents* 26(1995): 207-223.

Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge, 1989.

Lyotard, Jean-François. *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Editions de Minuit, 1979.

Montero, Rosa. *Te trataré como a una reina*. Barcelona: Seix Barral, 1983.

Süskind, Patrick. *Perfume: The Story of a Murderer*. Trans. John E. Woods. New York: Alfred A. Knopf, 1986.

Wicke, Jennifer. "Postmodernism: The Perfume of Information." *The Yale Journal of Criticism* 1.2(1988): 145-160.

Una mirada estética e ideológica al testimonio visual de Jorge Sanjinés y al testimonio oral de Domitila Barrios de Chungara

En este ensayo me interesa comparar los recursos estéticos utilizados en el film *El coraje del pueblo* de Jorge Sanjinés (1971) y en el testimonio de Domitila Chungara *"Si me permiten hablar"...testimonio de Domitila una mujer de las minas* editado por Moema Viezzer (1977). Las técnicas visuales y orales de representación en estas obras establecen una relación de dependencia entre la forma y el contenido, en otras palabras, lo exterior - la estética se ve afectada por el interior - el contenido y viceversa. En este sentido, me parece necesario también analizar las propuestas ideológicas presentes en ambos testimonios, como planteamientos que se basan en un "contradiscurso" visual y oral/letrado.

En el caso de Sanjinés y su trayectoria fílmica se plantea un tipo de cine "revolucionario" que desmantela y cuestiona, a través de la recuperación de las voces oprimidas (campesino, minero e indígena), las tendencias homogeneizadoras del gobierno boliviano y del imperialismo cultural euronorteamericano. Estas instituciones de poder se inclinan a excluir y opacar cualquier tipo de manifestación que proponga cambios e innovaciones en las expresiones artísticas. Como contrarrespuesta a estas ideas obstruyentes, Sanjinés proclama una nueva vertiente de cine revolucionario que aparece como expresión de un contradiscurso visual. Este se construye en *El coraje...*a través del testimonio de un pueblo que toma conciencia de un camino de liberación en la sucesión de hombres y mujeres que se enfrentaron al ejército, desde la rebelión de María Barzola del 1942 hasta la Noche de la masacre de San Juan en el 1967.

En la misma línea ideológica, el testimonio de Domitila Barrios de Chungara rescata realidades alternativas que no han sido representadas por el canon literario e intenta crear espacios nuevos o, más bien, distintos a los impuestos por la oficialidad. Para que de esta manera, el Otro, el subalterno, pueda denunciar y reclamar un territorio antes ocupado por fuerzas homogeneizantes.

Este género literario aparece con la Revolución Cubana y, específicamente, con la transcripción de la historia de Esteban Montejo hecha por Miguel Barnet en la *Biografía de un cimarrón* (1966). Luego, en los años 60 y 70 una gran cantidad de testimonios fueron publicados, y al final de los 80 comienzan a surgir teorías criticas sobre la problemática genérica del testimonio. Para efectos de este trabajo compararé la posición el editor – cinematografo o "letrado solidario", la narración en primera persona de Domitila Chungara y su relación con la colectividad - la representación colectiva en el film, las propuestas denunciatorias en ambos testimonios y sus marcas genéricas sexuales.

En una primera parte, analizaré la relación de las técnicas cinematográficas de Jorge Sanjinés con las del reconocido director ruso: Sergei Eisenstein. Esta comparación nos guiará en las nociones de "cine revolucionario" y de la representación de masas, el minero y el proletariado, en un cine comprometido políticamente y en la defensa de los derechos humanos. La segunda parte del ensayo: *Testimonio visual y testimonio oral*...me ayudará a relacionar los recursos visuales y literarios utilizados en el film de Sanjinés y en el testimonio de Domitila Barrios de Chungara. De esta manera, apreciaremos su importancia como formas alternas de representación en la cultura boliviana. La última sección, la dedicaré a resumir las propuestas principales de ambos discursos: el fílmico y el literario, para concluir sobre su relevancia en la apertura de

espacios Otros donde distintas voces puedan reconocerse y así adquirir el derecho a "hablar".

1. *El cine revolucionario de Eisenstein en Jorge Sanjinés y su film El coraje del pueblo.*

Para entender con mayor profundidad las ideas revolucionarias presentes en la noción de conflicto y edición de *El coraje del pueblo*, es necesario señalar las ideas de Eisenstein sobre el conflicto y la dialéctica dentro de la imagen cinematográfica. Para el crítico y cinematografo ruso el elemento mínimo es la secuencia lógica (o quizás ilógica) de un montaje. Según Eisenstein, el montaje tiene sentido cuando se encuentran una serie de imágenes que tienen un mensaje definido en sí y que se contraponen a otra serie de imágenes. A partir de esta noción, insiste en la presencia de conflicto en todos los niveles de producción de la imagen, a nivel de las tomas y a nivel del montaje mismo.

En el caso de *El coraje del pueblo* podemos observar un contraste en el sonido, entre el flujo de personas en la primera marcha y el emplazamiento de las metralletas por parte de los soldados. También, encontramos un conflicto social entre el orden represivo y la rebelión del pueblo. En términos espaciales, el conflicto radica en que la gente baja de las colinas hacia el valle seco mientras los soldados se quedan observándolos desde arriba. Así se instalan como muros de contención para la gente que fluye y se mueve (hacia la muerte). Visualmente, esta escena forma lo que Eisenstein denomina "zigzag" que viene a ser la expresión de la división espacial del hombre moviéndose dentro del mismo espacio (Eisenstein, *A Dialectic Approach* 143). (Las ideas del conflicto espacial y el zigzag se pueden observar en las figuras 1 y 2).

Figura 1: Escena inicial de *El coraje del pueblo* de Jorge Sanjinés

Figura 2: Conflicto gráfico en las escenas iniciales

Además de la noción del conflicto gráfico, Eisenstein también habla de la "dinamización en el espacio" y la "dinamización emocional". Esta idea se puede aplicar a las escenas de apertura y clausura en *El coraje del pueblo*. En ambas, las columnas de gente son, básicamente, las mismas. Están formadas por mineros explotados que claman justicia en su

marcha. Sin embargo, el efecto emocional es más poderoso al final por el manejo de la cámara a contra corriente que se entremezcla y se enfrenta al movimiento de la gente. Es así como con cámara en mano el espectador recibe el conflicto de manera visual y puede llegar a identificarse con la protesta de los mineros (ver figura 3). "Cuando el grupo se acerca y vemos la bandera flameando en manos de María Barzola interpretamos perfectamente el mensaje. Las imágenes que abren y cierran el film encierran el sentido de *El coraje del pueblo* y su misión irrenunciable de lucha" (Mesa 208).

Figura 3: Cámara contra corriente

Eisenstein propone una nueva manera de manejar la edición del montaje ya que en lugar de la narratividad convencional busca una forma menos unívoca y más indirecta de presentar el discurso del film. Su método se basa en términos de lenguaje en donde un fragmento sintagmático acumula o define el sentido anterior como ladrillos

arreglados en series para expandir una idea (Eisenstein, *The Cinematographic Principle* 133). En otras palabras, la intención de Eisenstein es la de producir otro tipo de narración donde además de poder jugar con la emoción del espectador también se pueda llegar a un proceso de razonamiento fílmico, es decir que produzca un espectador activo que también participe en el film.

Eisenstein plantea, específicamente en su film *Potemkin* (1925), un cine realista que llega a simbolizar a la clase proletaria con toda su fuerza. En este film utiliza el montaje para propósitos revolucionarios basándose en el motín de los marineros del acorazado de Potemkin en 1905, y la masacre de aquellas personas que se unieron a éste. En los trágicos episodios de la revolución rusa en 1905 resaltan los *close-ups* de las caras humanas sufriendo, las botas de los soldados, la ahora legendaria escena de los escalones de Odessa, y el *still* del puño del trabajador que enfatiza la importancia del momento proletario y su relación con la verdad, lo que Barthes denomina "obvious meaning" definido como "...that 'which presents itself quite naturally to the mind'" (54). El film de Eisenstein crea junto con la música, el montaje, la lógica rítmica y la intensidad una nueva forma de ver las imágenes en relación directa con la realidad:

> Eisenstein's 'art' is not polysemous: it chooses the meaning, imposes it, hammers it home ...the Eisenstenian meaning devastates ambiguity...by the addition of an aesthetic value, emphasis. Eisenstein's 'decorativism' has an economic function: it proffers the truth...The Eisensteinian aesthetic does not constitute an independent level: it is part of the obvious meaning, and the obvious meaning is always, in Eisenstein, the revolution (Barthes 56).

En el film de Sanjinés, la noción de "obvious meaning" se hace presente porque es el pueblo sobreviviente de la masacre de San Juan quien revive su propia historia eliminando, de esta manera, significados que pueden ser ambiguos para crear un "significado revolucionario" que tiene como finalidad estética mostrar una verdad. La concepción de un "obvious meaning" también afecta la forma y la estructura del film, con respecto a *El coraje*...hay una propuesta de cambio entre las relaciones de creación, contenido y forma. Sanjinés intenta producir un tipo de cine donde los esfuerzos colectivos son la base de la producción. El pueblo, al ser representado como personaje principal y creador determina la forma de la película, y en lugar del guión inmutable aparece un diálogo que se desarrolla durante el mismo momento de la filmación, el cual se forma espontáneamente a través del pueblo y de su gran capacidad para poder expresar la vida con en todo su poder de verdad. Como lo afirma Sanjinés: "We, the components with the film equipment, became the instruments of the people who were expressing themselves and fighting through our medium!" (Sanjinés, "Problems of Form and Content..." 64). Este tipo de cine, se opone al comercial o de Hollywood donde el productor y el director dirigen las actuaciones sin dar paso a la espontaneidad e imponen una visión vertical de los acontecimientos.

Así como las propuestas revolucionarias en el cine de Eisenstein, podemos observar también en Sanjinés una trayectoria que rompe tanto en la forma como en el contenido con los parámetros del cine convencional. Las películas *Aysa* y *Ukamau* (1965) son las dos producciones más importantes de toda su trayectoria en el ICB. *Aysa* significa en Aymara derrumbe y es la primera aproximación al mundo minero. *Ukamau* (Así es), consagrada por el Festival de Cannes en 1967, busca abordar el problema aymara -quechua y uno de los medios con

que lo logra, aunque parcialmente, es a través del uso de la lengua aymara a lo largo de la película. Es el comienzo de la búsqueda de una identidad nacional y aunque es una historia personal es también un paso hacia el personaje colectivo que veremos en *El coraje del pueblo.* Después de la película *Ukamau*, el grupo toma este nombre y el ICB es clausurado ya que a Barrientos no le parecía que este film era una buena representación del país. Entonces, el grupo forma su propia compañía independiente y en 1969 producen *Yawar Malku* (*La sangre del cóndor*), en donde aparece el problema político con más claridad en puntos como la relación opresor - oprimido, imperialismo, burguesía criolla. Se puede decir que con *La sangre del cóndor* se da un paso más allá de *Ukamau* porque se comienza a establecer la noción de un cine político comprometido socialmente. En 1971 se produce *El coraje del pueblo*, con el que surgen dos vertientes vitales para el cine boliviano: se radicaliza el cine militante y surge el cine posible. La idea de un cine posible es planteada por Antonio Eguino que propone como necesario hacer un tipo de cine que se pueda ver a pesar de la censura y que, a la vez, logre tomar una posición critica de denuncia. En 1973 aparece *El enemigo principal*, que intenta mostrarnos la marginalidad y la opresión que sufren los campesinos como consecuencia de un sistema que se basa en el imperialismo norteamericano. Tanto esta película como *El coraje del pueblo* rescatan la noción de representar lo que antes había sido silenciado y censurado. En esta etapa del cine de Sanjinés, el campesino, el minero y el obrero cobran vida para cuestionar a los gobiernos opresores y a las ideologías dominantes. En este sentido, observamos una relación intrínseca entre la estética y el "obvious meaning" ya que en el cine revolucionario de Eisenstein, "[the] aesthetic does not constitute an independent level: it is part of the obvious meaning" (Barthes 56).

Eisenstein y Sanjinés proponen este significado obvio que se enfoca en la verdad y en una realidad específica. En ambos casos esta verdad es la "revolución".

2. *Testimonio visual y testimonio oral: propuestas y efectos en su recepción.*

El testimonio visual (*El coraje del pueblo*) tanto como el oral (*"Si me permiten hablar..."*) se basa en re-evaluar las ideas preconcebidas, sospechar de las nociones dominantes y re-escribir la historia oficial. Sin embargo el cine, por ser un medio de expresión distinto al de la literatura, se manifiesta bajo otra estética de representación. Además, en el plano ideológico *El coraje*...se distancia del testimonio oral de Chungara cuando nos aproximamos con una lectura feminista.

En términos estéticos, el testimonio visual pareciera tener un circuito de difusión y apreciación más rápido y amplio que el del testimonio oral ya que el efecto de masificación es más impactante dentro y fuera de la comunidad. Sanjinés posee la plasticidad de poder pasearse por el pueblo buscando la aceptación de las comunidades antes de llevar *El coraje*...a la esfera pública. De esta manera, plantea un cine horizontal que se construye a partir de la apreciación y aceptación comunitaria de la estética visual. El pueblo puede ver en el cine lo que está escrito en su memoria y así la imagen refuerza los hechos, dejando que la forma y el contenido integren plenamente al espectador (Sanjinés, *Teoría y práctica*... 39).

Por otro lado, el testimonio de Domitila Barrios llega a conocerse dentro de una comunidad determinada y fuera de ésta su recepción toma forma en las élites intelectuales. Además, la organización del contenido en el testimonio oral está dada solamente por Viezzer, a través

de una especie de lógica del/a antropólogo/a que tiene la función y el poder de decidir la forma del producto final.

De una forma esquemática, se pudiera decir que en ambos testimonios existe una experiencia colectiva mediatizada por un intelectual orgánico. En el visual se manifiesta a través una enunciación colectiva (sobrevivientes de la masacre del 67), y en el oral la enunciación se individualiza un poco más (narración en primera persona de Domitila Barrios de Chungara).

Desde el punto de vista de la crítica feminista, los proyectos de Sanjinés y Viezzer difieren en la representación de la mujer dentro de las esferas públicas y privadas. En *El coraje*...hay un intento de equilibrar las diferencias genéricas y recuperar a la mujer en toda su plenitud y activismo en las minas de Siglo XX. Sin embargo, Sanjinés no pone en función de forma plena esta noción del rol de la mujer porque no representa, con toda su fuerza, el activismo político de las amas de casa. Una de las pocas escenas que se enfoca en las actividades de la mujer minera fuera de la casa es en la Pulpería. Ahí protestan en contra de la falta de provisiones y alimentos a través de una huelga de hambre que cumplen con niños en mano y aguantan gracias a la coca que mantienen en sus bocas por siete días. Contrario a las expectativas del patriarcado, en la huelga, los hombres no cumplen su "función" de proteger a las mujeres, se encuentran indefensos al mostrar sus emociones ante una situación que no pueden controlar. Pareciera que, si nos regimos por la tradición masculina, se presenta una especie de pérdida de esta hombría ya que bajo esta tradición los hombres no pueden expresar sus sentimientos. Aunque el rescate de la mujer en *El coraje*...es un tanto débil, sigue habiendo una propuesta revolucionaria en cuanto a la

recuperación, casi fiel, del film de un evento que no ha sido representado ni valorado por la oficialidad.

A diferencia de *El coraje del pueblo*, el testimonio de Barrios de Chungara se centra en las injusticias de clase y las violaciones domésticas cometidas en contra de la mujer. Además, no sólo describe la situación de "la mujer" sino de un sector especifico, en una situación opresiva particular, que son las mujeres indígenas de las minas de Siglo XX. Como muy bien lo señala Barrios de Chungara en la Conferencia del Año Internacional de la Mujer, cuando una de las participantes la enfrenta y le pide que deje de hablar de las masacres y del sufrimiento de su pueblo, que más bien hable de la mujer; "de tú a tú", y Chungara responde:

> Muy bien hablaremos de las dos. Pero, si me permite, voy a empezar. Señora, hace una semana que yo la conozco a usted. Cada mañana usted llega con un traje diferente; y si embargo, yo no. Cada día llega usted pintada y peinada como quien tiene tiempo de pasar en una peluquería bien elegante y puede gastar buena plata en eso; y sin embargo, yo no. Yo veo que usted tiene cada tarde un chofer en un carro esperándola a la puerta de este local para recogerla a su casa; y, sin embargo, yo no. Y para presentarse aquí como se presenta, estoy segura de que usted vive en una vivienda bien elegante, en un barrio también elegante, ¿no? Y, sin embargo, nosotras las mujeres de los mineros, tenemos solamente una pequeña vivienda prestada y cuando se muere nuestro esposo o se enferma o lo retiran de la empresa, tenemos noventa días para abandonar la vivienda y estamos en la calle.

> Ahora, señora, dígame: ¿tiene usted algo semejante a mi situación? ¿Tengo yo algo semejante a su situación de usted? Entonces, ¿de qué igualdad vamos a hablar entre nosotras? ¿Si usted y yo no nos parecemos, si usted y yo somos tan diferentes? ¿Nosotras no podemos, en este momento, ser iguales, aun como mujeres, no le parece? (Domitila Barrios en Viezzer 225).

Esta larga cita nos permite diferenciar los proyectos de Viezzer y Sanjinés con mayor claridad ya que en este testimonio hay un énfasis y combinación entre la noción de mujer como individuo y su clase social, que no vemos en *El coraje...*A pesar de que en ambos testimonios lo individual representa a una colectividad, en el texto de Viezzer, Barrios de Chungara habla por aquellas mujeres que sufren y han sufrido las mismas atrocidades como consecuencia de su clase social y del estatus cultural. De esta manera, permite que lo privado (amas de casas no reconocidas) pase a la esfera pública (amas de casa en activismo político). Mientras que en Sanjinés el pueblo habla por el pueblo, y no podemos apreciar una individualización genérica.

En este sentido, el testimonio visual y oral cuestionan desde distintas perspectivas y enfoques la problemática de los binarios: opresor/oprimido, hombre/mujer, cultura de élites/cultura de masas, y abren paso a formas más abiertas de representación que aunque mantengan nociones patriarcales permiten la recuperación de lo relegado, disidente, opacado.

A pesar de las diferencias antes mencionadas entre *El coraje...*y *"Si me permiten hablar..."*, sus manifestaciones en Bolivia son el efecto de una época de transformación o, por lo menos, de intento de cambio donde las formas letradas se encuentran fragmentadas y ya no tienen la capacidad de unificar y representar a la nación. De esta manera, se produce una

especie de eclipse en el proyecto letrado que deja de ser elitista para redefinir y relocalizar a las masas. Es así como aparece el contradiscurso a las letras que es el de ver y escuchar, ver a través del cine y las manifestaciones del muralismo y escuchar a través del testimonio oral.

3. *Recuperación del subalterno en lo visual y oral.*

De la misma manera que *El coraje del pueblo* rompe con los esquemas tradicionales cinematográficos y le da espacio a un tipo de cine donde el pueblo puede expresarse, el testimonio de Domitila Barrios también pide permiso para la comunicación: "*Si me permiten hablar...*", y construye a través de la oralidad un discurso alternativo, un discurso Otro, que rescata la voz del silenciado para dar cabida a un ámbito más amplio en el que se pueda transgredir los espacios públicos y privados de la cultura burguesa. Por un lado, el testimonio oral fue esterilizado en su virulencia revolucionaria por la influencia de la ideología nacional - revolucionaria de las élites de gobierno y, por otro lado, resurge como voz de una subalternidad que se niega a ser representada por el poder oficial. Así comienza su etapa de auto - representación, en los momentos en que ya no hay un proyecto homogeneizador de cultura nacional.

El testimonio oral y el visual son "narraciones de urgencia"[1] que intentan incluir al subalterno en un discurso no - oficial para permitirle una representación casi "auténtica". A pesar de que tanto en *En el coraje ...*como en "*Si me permiten hablar...*" existe un mediador o letrado solidario, podemos apreciar el espacio que el subalterno puede construirse dentro de la historia oficial. El problema está principalmente no en si el subalterno puede hablar o no, sino en cuál es la recepción de este acto de comunicación. Como lo señala Gayatri Spivak, el subalterno no puede hablar porque no sabemos escuchar y, en cierto sentido, esta

idea de Spivak coincide con la noción de que el testimonio ha sido canonizado y por lo tanto hemos minimizado su poder como espoleta política.

Recientemente, se ha producido un debate sobre si podrá el testimonio sobrevivir y plantearse como alternativa en el nuevo mercado de las ofertas culturales, como dice Gugelberger refiriéndose a Menchú: "What happened to our 'icon' with a secret?" (1). Aunque, Rigoberta Menchú se casó, es decir, lleva una vida "convencional" y quiere escribir poesía en español, todavía podemos guardar la capacidad del testimonio de constituirse como un discurso mediatizado pero que es menos opresor del subalterno que el discurso etnográfico tradicional y el literario indigenista. Si, según John Beverley el momento del testimonio "has undoubtedly passed" entonces ¿qué hacemos cuando este proyecto haya perdido su intención política, lo dejamos ir?

Pienso que aunque en Bolivia han aparecido otras manifestaciones populares como son el Talk Show y los programas interactivos, y en el cine la representación de la burguesía chola (en *Cuestión de Fe* -1996- de Marcos Loayza)[2], estas expresiones ya no poseen la misma fuerza política y contestataria que tiene o tenía tanto el testimonio visual como el oral. Es por esto que no debemos descartar la trayectoria discursiva que este género comenzó a construir cuando le "permitió hablar" a las masas silenciadas y oprimidas de Latinoamérica, y su importancia desestabilizadora en el caso específico de los medios de comunicación en Bolivia.

—Karina Wigozki
University of Houston

NOTAS

[1] Para una discusión más detallada sobre la noción de urgencia en el género testimonial ver el artículo de René Jara: "Prologo: Testimonio y Literatura" *Testimonio y Literatura* (Minnesota: Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literature, 1986) 1-6.

[2] Javier Sanjinés en su artículo: "Beyond Testimonial Discourse" *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America* (Durham: Duke University Press, 1996) 264, analiza las manifestaciones populares que aparecen en Bolivia a finales de siglo, después del "boom" del testimonio. Desde un enfoque distinto al que se le da en este ensayo, Sanjinés estudia a las expresiones cotidianas (como el talk show) como una herramienta nueva, que reemplaza al testimonio, para cuestionar las ideologías dominantes:

> Without authentic dialogue, the efficacy of testimonial narratives seems to be left behind in the transitional moment of social change that marked the downfall of military authoritarism. As we have seen, the new popular movements under neoliberal democracy replace the function of testimonials with strategic discourses of power that challenge the dominant groups of society not from verticality of the state but from the very concreteness of everyday life (264).

OBRAS CITADAS

Barthes, Roland. "The Third Meaning." *Image, Music, Text.* New York: Hill and Wang, 1977.

Beverley, John. "The Real Thing." *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America.* Ed. Gugelberg, George M. Durham: Duke University Press, 1996.

Burgos, Elizabeth. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia.* México: Siglo Veintiuno, 1985.

Castillo, Luciana. *Con la locura de los sentidos: entrevistas con cineastas Latinoamericanos.* Buenos Aires: Colección Artesiete, 1994.

Cuestión de Fe. Dir. Marcos Loaysa. 1996

Eisenstein, Sergei. "The Cinematographic Principle and the Ideogram." *Film Theory and Criticism.* New York: Oxford University Press, 1992.

- - -. "A Dialectic Approach to Film Form." *Film Theory and Criticism.* New York: Oxford University Press, 1992.

El coraje del pueblo. Dir. Jorge Sanjinés. 1971

Gugelberger, Georg M. "Introduction: Institutionalization of Trasngression: Testimonial Discourse and Beyond." *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America.* Ed. Gugelberg, George M. Durham: Duke University Press, 1996.

Jara, René. "Prologo: Testimonio y Literatura." *Testimonio y Literatura.* Ed. Jara, René y Hernán Vidal. Minnesota: Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures 3 (1986): 1-6.

King, John. "Andean Images: Bolivia, Ecuador and Perú." *New Latin American Cinema.* Ed. Martin, Michael T. Detroit: Wayne State University, 1997.

Mesa Gisbert, Carlos D. "Cine boliviano 1953-1983: aproximación a una experiencia." *Tendencias actuales en la literatura boliviana.* Ed. Sanjinés, Javier. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies & Literature. Instituto de cine y radio-televisión, 1985.

Sanjinés, Javier. "Beyond Testimonial Discourse" *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America.* Ed. Gugelberg, George M. Durham: Duke University Press, 1996.

Sanjinés Jorge y el grupo Ukamau. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo.* México: Siglo XXI, 1979.

- - -. "Problems of Form and Content in Revolutionary Cinema." *New Latin American Cinema.* Ed. Martin, Michael T. Detroit: Wayne State University, 1997.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture.* Ed. Nelson, Cary and Lawrence Grossberg. London: Macmillan, 1988.

Viezzer, Moema. *"Si me permiten hablar..." testimonio de Domitila una mujer de las minas de Bolivia.* México: Siglo Veintiuno, 1977.

Los chistes en la España actual

Los chistes y las anécdotas graciosas, junto con los refranes, proverbios, dichos, acertijos, trabalenguas, cuentos, etc. forman parte del folklore de un grupo en concreto. Cada grupo, ya sea regional, generacional, o simplemente un grupo de amigos, comparte normalmente ciertos conocimientos y experiencias que lo convierte en un grupo folklórico, en el sentido de que posee un conocimiento que le permite entender algunos de los géneros folklóricos anteriormente mencionados. En la gran mayoría de las ocasiones, los individuos ajenos a ese grupo folklórico no comprenderían estos conocimientos y experiencias, precisamente por carecer de ese conocimiento intrínseco a ese grupo folklórico en particular. Un ejemplo de este fenómeno es algo tan sencillo como una anécdota que me ocurrió a mí misma. Actuálmente resido en Los Angeles, California, donde curso estudios para la obtención de un master en lingüística. En una de las ocasiones en las que mi compañera de piso (que se encuentra en la misma situación que yo) y y regresamos a España, país del que provenimos, nos encontramos con unos amigos a quienes no tardamos en contarles todas nuestras hazañas americanas. Sin embargo, pronto nos dimos cuenta de que aquellos amigos a duras penas podían seguirnos ya que no estaban en absoluto familiarizados con los nombres de las calles, de las ciudades, o de las personas que nosotras mencionábamos sin apenas pararnos a respirar.

> "¿Recuerdas el día que alquilamos una furgoneta de Uhaul para mudarnos y nos dejó tiradas en medio de Sunset Blvd.? Menos mal que John estaba con nosotras y llamó a la oficina de Uhaul utilizando su tarjeta de AT&T."

Una narración tan simple como esta requiere una aclaración de todos aquellos nombres (Uhaul, Sunset Blvd., John, AT&T) con los que el oyente no está familiarizado por el mero hecho de no pertenecer al, en este caso reducido, grupo folklórico que formamos mi compañera y yo. Es decir, nosotras, por vivir en una ciudad extranjera que otros no conocen, compartimos una serie de conocimientos que hacen que constituyamos un grupo folklórico.

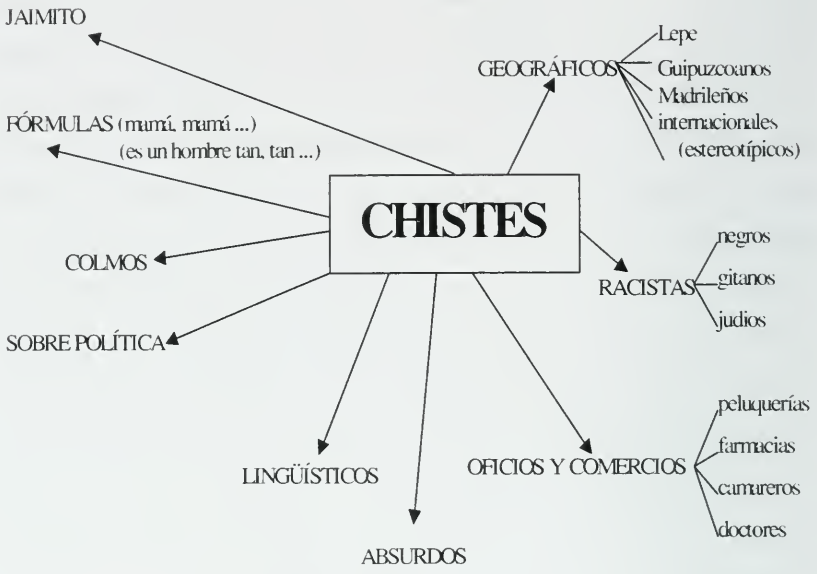
Lo mismo ocurre con todos los genéros que pueden ser clasificados como folklóricos; es decir, un chiste inglés, por ejemplo, puede que no provoque la risa de un ciudadano español, o simplemente de cualquier persona que no sea inglesa. Y es que es bien sabido que el humor inglés es bastante peculiar, es decir, que en muchas ocasiones sólo los propios ingleses lo entienden. Esto hace de los ingleses otro grupo folklórico.

Por la razón de que cada grupo folklórico comparte experiencias que no transgreden a otros grupos, en ocasiones los refranes, dichos, etc. no pueden traducirse sin que al hacerlo pierdan una parte importante de la riqueza que tienen en la lengua original. Esta es la razón básica por la que he optado por escribir este ensayo en español, la lengua en la que he recopilado los datos que utilizaré en el presente trabajo.

En este ensayo voy a hablar de un grupo específico de chistes de España. Los chistes son un género folklórico que, como la mayoría de los géneros folklóricos como los refranes, los proverbios, los acertijos, etc., son transmitidos oralmente. Esto provoca que en general los chistes varíen casi cada vez que una persona distinta los cuente (en ocasiones, si el chiste es largo, cambia incluso cuando la cuenta una misma persona más de una vez). Por esta misma razón es tan frequente aquello de "yo conocía ese chiste pero contado de otra manera", es decir, que cada chiste tiene infinidad de versiones.

Muchos chistes están también limitados a grupos folklóricos determinados. Yo me centraré en los chistes que se cuentan en España[1]. Pero en España, como en la inmensa mayoría de los países, existen millones de chistes y sería una tarea ardua y difícil tratar de analizarlos todos, o todas las categorías. Digo lo de las categorías porque los chistes pueden clasificarse en diferentes categorías (o yo, al menos, así lo he hecho); por ejemplo, hay chistes *racistas* que cuentan anécdotas de *negros*, de *gitanos*, etc., por otro lado, están los colmos, los chistes que tienen un comienzo común como "mamá, mamá...", "era un hombre tan, tan..." Hay también chistes de *políticos*, de *Jaimito*[2], *internacionales*, geográficos como los de *Lepe*[3], sobre los *guipuzcoanos* en Vizcaya, sobre los *catalanes* en Madrid (y vice versa). Hay también una categoría que podríamos clasificar como la categoría de los chistes sobre *comercios*.

El siguiente esquema nos muestra algunas de las ramas que surgen de la amplia familia de los chistes. Como podemos observar, algunas de las categorías han sido clasificadas de acuerdo al tema que tratan como, por ejemplo, los chistes sobre políticos, sobre los habitantes de Lepe, sobre Jaimito, etc. Otras categorías tienen en común alguna característica suprasegmental, como ocurre en algunos chistes lingüísticos; es decir, el humor de estos chistes se basa en la entonación de aquello que se dice, o en juegos de palabras que provocan la risa del oyente.



Yo, por mi parte, me centraré en aquellos chistes que, de un modo u otro, están relacionados con el lenguaje (podríamos llamarlos "chistes lingüísticos"). Esto reduce considerablemente el amplio espectro de los chistes, pero nos deja aún con un sin fin de ellos. Es por ello que me he permitido hacer subgrupos con la intención de clasificar el gran número de "chistes lingüísticos" que he recopilado. Los subgrupos con los que he terminado son los siguientes:

(1) Malentendidos

(2) Colmos

(3) "Mamá, mamá..."

(4) Chistes geográficos

(5) Chistes cuya gracia se basa en la entonación

(6) "Se abre el telón..."

(7) Diferencias

(8) Chistes sobre comercios y productos en particular

(9) Chistes sobre doctores

(10) Chistes sobre grupos marginados

(11) Chistes sobre camareros

(12) Variados

Para la recopilación de chistes he contado con la inestimable ayuda de mi compañera de piso, Carolina González, una fuente sin fondo de chistes, dichos, refranes, y de todo aquello que tiene que ver con el folklore[4]. Carolina me ha contado más o menos doscientos chistes que yo he recopilado y clasificado. Le pedí, después, que me volviera a contar un chiste de cada subgrupo que yo hice. Estos son en concreto los chistes que utilizaré para ejemplificar mis exposiciones.

Los chistes en general pueden considerarse cuentos folklóricos que se transmiten oralmente, sin la intención de que nadie los crea. Es cierto, que, en ocasiones, algunos hechos reales se cuentan como chistes por lo gracioso de su contenido. Sin embargo, los *chistes* basados en acontecimientos reales se denominan *anécdotas*. Aún así, los verdaderos chistes se enmarcan a menudo dentro de una fecha concreta y de un lugar determinado con el fin de aportar más verosimilitud a aquello que se va a contar.

Empezaré por analizar el grupo de chistes basados en malentendidos. Son muy frecuentes las situaciones en las que una persona dice algo y el oyente entiende algo completamente diferente a lo que el interlocutor dijo. Generalmente lo que se entiende no tiene ningún sentido en la conversación que se estaba llevando a cabo.

> "(...) Sí, tengo una de malentendidos de gallegos. Este es de gallegos [ ][5] y estaba un gallego subido a un muro, un muro un

> poco alto; y abajo estaba su novia. Y estaban teniendo una conversación; y decía el gallego: 'Agustiña, Agustiña, ¡que me caigo!' Agustiña está abajo: 'Agustín, pues yo te cojo', 'Agustiña, ¡que me caigo!', 'Agustín, no te preocupes que yo te cojo [ ] Agustín, ¡pero si esto es mierda!', 'pues, ¡ya te decía yo que me caigaba!'" [6]

Para entender este chiste necesitamos un conocimiento previo del dialecto gallego[7], es decir, los gallegos insertan la vocal /i/ en palabras que no la tienen, debido a la influencia del gallego. En este chiste, el señor Agustín dice 'me caigo' cuando quiere decir 'me cago'. Su novia, Agustiña, sin embargo, entiende literalmente 'me caigo'. De ahí el malentendido y la horrible sorpresa de Agustiña al verse embadurnada de excrementos de su novio. Este primer ejemplo nos sirve ya para darnos cuenta de que muchos chistes van dirigidos a un grupo folklórico determinado; es decir, a aquellos que, por supuesto, entiendan la lengua española, y que conozcan las carterísticas lingüísticas del habla de los gallegos. Este chiste es además un ejemplo de chiste que no puede traducirse a otra lengua.

Veamos a continuación un ejemplo de los colmos. Los colmos en general no están relacionados con el lenguaje, pero hay algunos que podríamos clasificarlos como "colmos lingüísticos", y es en estos en los que me centraré.

> "Sí, a ver, pues el que todo el mundo sabe es el, es el ¿Cuál es el colmo de un jardinero? Que su hija se llame Margarita y su novio la deje plantada."

Lo cómico de este chiste en el que *Margarita*, además de un nombre propio (en este caso el de la hija del jardinero), es también el nombre de una flor. Por un lado, es gracioso que la hija de un jardinero tenga

nombre de flor; pero lo realmente gracioso es el doble sentido de *dejar plantada*. Se puede entender como 'plantar una margarita', y como 'dejar tirada, abandonar a Margarita'.

Como los colmos son breves voy a permitirme anadir uno más a mi trabajo.

> "¿Cuál es el colmo de un futbolista? Que su yerno sea un pelota y que su hija se case de penalty."

Un pelota, además de un balón, es aquella persona que adula a otra para conseguir algo a cambio. Por otro lado *casarse de penalty* se emplea cuando una pareja se casa porque la muchacha está embarazada; y *penalty* es también la pena máxima en el fútbol.

Este tipo de colmos tampoco pueden ser traducidos a otras lenguas ya que las palabras claves para entenderlos perderían su doble sentido, y el chiste dejaría de ser gracioso y por lo tanto de ser chiste. Estos colmos, en principio, no son reales, pero todos sabemos que el mundo está lleno de las más inverosímiles coincidencias, y de hecho, muchos futbolistas se han casado *de penalty*. No sería pues de extrañar que algunos de ellos fuera además por naturaleza *un pelota*[8].

El siguiente grupo dentro de los chistes es aquél cuyos chistes tienen en común una fórmula introductoria. Veamos un par de chistes conocidos como 'Mamá, mamá...'

> "sí, a ver [ ], eh [ ] hay una que no se puede contar [ ] grabado, es el de *mimosín* (...) a ver [ ] ah, sí, 'Mamá, mamá, ¡que las lentejas se están pegando!', 'Por mí como si se matan.'"

Una vez más, este chiste utiliza el doble sentido de *se están pegando*. El niño se refiere a que las lentejas se están quemando y por lo tanto se están pegando (agarrando) a la cazuela; mientras que la mamá entiende

el otro sentido de *pegar*, es decir, el de pelearse, y de ahí su comentario final, 'por mí como si se matan'.

> "'Mamá, mamá, ¡en la escuela me llaman campana!, 'tolonterías hijo, tolonterías.'"

En este último chiste no se emplea el doble sentido de las palabras, pero tenemos otro juego de palabras. En este caso, la palabra *tonterías* ha sido modificada de modo que adquiere un sonido onomatopéyico que imita aquél de las campanas (*tolón, tolón*), que es exactamente el sobrenombre que el muchacho recibe en la escuela.

En ocasiones lo que provoca la risa no es tanto el malentendido como la entonación que se le da a ciertas frases, provocando así que el oyente entienda algo diferente a lo que se ha dicho.

> "Esto eran dos viejitas, medio sordas, que se van a una cafetería a tomar algo. Y, pues, son unas viejitas desdentadas ahí, medio sordas como he dicho. Sí, iban a tomar un café con leche. Entonces se sientan en la mesa y le dice la una a la otra: 'e'ta leche no e'tá buena', y dice la otra: 'y mañana navidá.'"

Como observamos, la segunda "viejita" entiende "esta noche es Noche Buena" en vez de "esta leche no está buena"; y de ahí que responde "y mañana navidad" como dice el villancico. También podemos ver en este chiste, como en algunos otros ya mencionados, el esfuerzo por parte de la persona que cuenta el chiste de describir concienzudamente a los personajes o la situación para dar así una mayor verosimilitud a lo que se cuenta; aunque, como ya dije antes, nadie se propone hacer creible un chiste.

Otra variedad de chistes son aquellos que utilizan el nombre de una película o libro conocido para describir alguna situación. Se trata de los

denominados "chistes del telón" ya que todos ellos siguen la fórmula de 'se abre el telón (...) se cierra el telón (...) ¿Cómo se llama la película?'

> "Muy bien. Se abre el telón y aparecen dos chorizos colgados allá a lo lejos. Se cierra el telón. Se abre el telón. ¿Cómo se llama la película? Chorizontes lejanos."
>
> "Sí, te voy a contar uno de [ ] ¡vale! Eh, se abre el telón, es un poco así, eh. Se abre el telón y aparece una mujer con las tetas muy juntas. Se cierra el telón. ¿Cómo se llama la película? *Al ladín* [ ] Se abre el telón y aparece un a mujer con las tetas muy separadas. ¿Cómo se llama el telón? Digo, ¿Cómo se llama la película? *Poca Juntas*."

El primero de los chistes hace referencia a la película *Horizontes Lejanos*, pero modificando un poco la primera palabra se ha obtenido "chorizontes" que, a su vez, hace referencia a los chorizos que aparecen colgados a los lejos (por lo de lejanos). Los dos últimos chistes se refieren a dos películas de dibujos animados, "Aladdin" y "Pocahontas" respectivamente; pero los nombres han sido modificados para obtener "Al ladín", es decir al lado (en diminutivo), y "poca juntas", es decir, poco juntas.

Otro grupo parecido al de "los telones" es el de "las diferencias". Estos son chistes que también juegan con las palabras cambiándoles el acento, de forma que las palabras cambian también de significado.

> "Sí, a ver, ¿Cuál es la diferencia entre un hombre y una mujer? Bueno ¿entre los hombres y las mujeres? Que los hombre son *más culinos* y las mujeres *más culonas* [ ] Creo que había otro pero no me acuerdo, no me acuerdo ahora."

Este chiste juega con la palabra *masculino* que define al género de los hombres. Cambiando el acento de la primera sílaba y cambiando *–culino*

por *–culona* obtenemos *más culona* que es la forma en la que el chiste define al género femenino. Hay un chiste similar que emplea las palabras *simbólica* y *sintética* para definir a las mujeres y a los hombres respectivamente. Una vez más, cambiando el acento de la palabra conseguimos *sin bolica* (sin bolas, i.e. parte del órgano genital masculino) y *sin tetica* (sin tetas).

Uno de los grupos para el que más chistes he recopilado es el de los comercios en general y el de algunos productos específicos. Una vez más, los chistes que vamos a ver ejemplifican tanto la imposibilidad de la traducción de los "chistes lingüísticos" a otros idiomas, como su delimitación al grupo folklórico que conozca las marcas de los productos mencionados.

> "Bueno, creo que te voy a contar mi favorito. Hay un montón. ¿También de farmacias y así? (...) Bueno, me sé varios. ¿Te puedo contar dos cortos? (...) Venga, uno es de un gnomo que va a la farmacia y dice el nomo al farmacéutico: 'Hola, quería unos preservativos', y dice el farmacéutico: '¿*Control*?', dice, '¡no, no, sin trol, sin trol!!'"
>
> "El otro es uno que le dice, le dice a otro: 'oye, ¿a cuánto está la Coca?', dice, 'A veinte mil', 'pues entonces dame una Pepsi'"

El primero de estos dos chistes estaría limitado a los habitantes de España, ya que éstos serían los únicos que comprenderían que "Control" es una marca registrada de preservativos. Sin embargo el gnomo, personaje de cuentos que es siempre atacado por unos monstruos llamados "trol", cree que el farmacéutico le está ofreciendo unos preservativos "con trol", i.e. que contienen un trol. Lo cómico del segundo de estos chistes es el doble sentido de la palabra "Coca." El comericante cree que el cliente le pregunta por la cocaína, de ahí el

precio tan elevado de veinte mil pesetas. El cliente, ante semejante precio por una Coca-cola, que es a lo que él se refería con "Coca", opta por una Pepsi.

Otro de los gremios que puede tener su propio grupo por el número de chistes que sobre ellos existen es el de los médicos o los doctores. Una vez más, los chistes se basan en malentendidos entre términos médicos y frases comunes.

> "Sí, los de los doctores son muy buenos. Te voy a contar uno que siempre me hace mucha gracia. Va uno corriendo-corriendo a la consulta del médico y le dice: 'doctor, doctor, ¡oscúlteme!, '¡ráspido-ráspido, debajo del armario!.'"

El término médico "auscultar" (examinar) se confunde en este chiste con el de "ocultar" por una mala pronunciación de la palabra "auscultar" por parte del paciente. El doctor, por lo tanto, cree que el paciente le pide que lo oculte, y le responde cometiendoel mismo error que él cree que cometió el paciente al pedirle que lo ocultara. Es decir, el médico cree que el paciente inserta una /s/ donde no existe semejante /s/. Así que, el médico hace exactamente lo mismo e inserta una /s/ en la palabra "rápido" inexistente en el lenguaje estandar.

El colectivo de los marginados, es decir, los gitanos, los drogadictos, los vagabundos, etc. son fuente de un número interminable de chistes. Como muestra tenemos dos chistes; el primero de ellos es sobre unos gitanos, y el segundo sobre un grupo de drogadictos.

> "A ver, pues, se me ocurren dos, pero creo que voy a hacer el más corto. Es de unos gitanos. Estaban el padre y el hijo gitano, y el hijo estaba venga decir al padre: 'jo, pá, ¡llévame al burriquín, pá!', 'que no hijo, ¿qué quieres que te lleve al burriquín, si tú eres ya muy mayor pal burriquín?', 'pero no, pá,

¡que me lleves al burriquín, pá, por favor, pá!', 'que no, cuernos, que no te llevo al burriquín, ¿por qué quieres ir al burriquín?', 'pues pa' comer una hamburguesa.'"

"Bueno, éstos eran, éstos eran unos drogadictos que estaban sentados en corro, fumando mariguana. Te puedes imaginar, con unos pelos así largos [gesticula con las manos], con gafas de sol grandes, tiraos en el suelo, dice: 'jo, tío, vamos a hacer un juego, colega, vamos a pasar este canuto, pero es como, a ver, vamos a hacer un juego; tenemos que decir palabras que empiecen por "hiper"', '¡ohh! ¡Qué guay, colega! ¡Qué dabuti! Está guay, venga vamos, vamos', 'yo primero, yo primero' toma un calada [ ] 'hipermercado', 'guay, colega, ¡qué bueno, qué bueno! Eso es super bueno. A ver, ahora yo, ahora yo', va el segundo, da una calada [ ] 'hipermetropía', '¡ahh! Jo, tío, eso no viene ni en el diccionario. A ver, a ver, ahora yo', da una calada [ ] 'hiper' [ ], eh, no sé 'hipersupertrópico', 'Alá que buena, yo tengo, yo tengo una', va el otro [ ] 'droguería', '¿cómo que droguería? Tío, pero ¿cómo dices droguería, si droguería no empieza por hiper-? Tú estás colgao o ¿qué?, dice 'droguería y perfumería.'"

En el primero de los chistes, el juego de palabras entre *burriquín* y *Burger King* viene dado por la peculiaridad del habla del colectivo gitano, que en este caso pronuncia las palabras inglesas *Burger King* de un modo similar a *burriquín*. Llevar a alguien al *burriquín* significa llevar a alguien en el lomo, que es precisamente lo que el padre gitano entiende a su hijo, y de ahí el comentario de que su hijo es ya mayor para eso. Al final del chiste, la palabra *hamburguesa* nos da la clave para darnos cuenta de que el muchacho se refiere a la hamburguesería llamada *Burger King*.

El segundo chiste da crédito de la reputación de poco inteligentes y de "desconectados de la realidad" que tiene el colectivo de los drogadictos. En este chiste, por ejemplo, un grupo de drogadictos se embarca en un juego en el que tienen que decir palabras que empiecen por "hiper". Cuando uno de los drogadictos dice "droguería" el resto de sus amigos quedan sorprendidos ya que esa palabra no empieza por "hiper". Sin embargo, tras una pausa, el mismo dragadicto dice "droguería y perfumería", es decir, un establecimiento muy popular en España. En este nombre compuesto tenemos el segmento [iper], pero no como parte de una palabra, sino como la conjunción copulativa *y* más la siguiente palabra que empieza por *per-* (perfumería).

El último gremio que voy a tratar es el de los camareros. Los juegos de palabras relacionados con la comida han sido también fuente de muchos chistes. Incluyo sólo dos de un amplísimo repertorio con el que podría hacerse un compendio de un considerable grosor.

"'Camarero, ¿tiene usted ancas de rana?'
dice 'sí'
'pues, pegue un salto y traígame la sopa'".

"'Camarero, una tortilla, por favor'.
Eh, '¿quiere usted una tortilla española o francesa?'
'Me da igual, no pienso hablar con ella'".

Estos dos chistes apenas requieren explicación ya que el juego de palabras es obvio en ambas. Si acaso, cabría aclarar que la tortilla española es la tortilla que lleva patatas, mientras que la francesa no lleva patatas.

Como último grupo dentro de los "chistes lingüísticos" tengo aquellos que he clasificado como "variados" por no pertenecer

especificamente a ninguno de los anteriores grupos. Sin embargo, estos chistes tienen también como base de su humor el juego de palabras.

> "Se encuentran dos amigos por la calle y dice, le dice uno al otro: 'oye, a ti, ¿qué te han regalado los Reyes?' y dice el otro, 'una mini-cadena' (susurrando), 'y, ¿por qué hablas tan bajo?', 'porque me aprieta un poco'".

Este último chiste juega con el doble sentido de la palabra 'mini-cadena', nombre que se da en España a los aparatos de música (stereo). Sin embargo, el que menciona este nombre en el chiste se refiere a su sentido literal, es decir, a una cadena (necklace) muy pequeña (mini) que, por ser tan pequeña, le aprieta un poco el cuello y le impide hablar con normalidad.

En el periodo de elaboración de este ensayo he podido comprobar el carácter cambiante de los chistes. Es decir, al tratarse de un género folklórico de transmisión oral, los chistes rara vez se cuentan exactamente igual, aunque el que los cuente sea una misma persona. Mi informante, por ejemplo, varió ligeramente el vocabulario empleado al contarme los chistes por primera vez, y cuando lo hizo para la grabación. Esto se debe obviamente a la imposibilidad de recordar todas las palabras y su orden sin que éstas estén impresas en algún sitio. Lo que uno hace con los chistes es recordar a grandes rasgos el marco en el que tiene lugar el acontecido, y en particular el hecho que provoca la risa.

Es este carácter oral lo que hace que los chistes formen parte del genero folklórico junto con los refranes, proverbios, acertijos y de más. Además de esto, la transmisión de una persona a otra, de un colectivo a otro, e incluso de una generación a otra es un punto más a favor de la admisión de los chistes dentro de la amplia familia del folklore.

Dentro del folklore, los chistes se clasifican como cuentos folklóricos, es decir, como acontecimientos cuyo propósito no es que la gente los crea. A pesar de esto, en la mayoría de las ocasiones, los chistes comienzan con una descripción del marco en el que tendrá lugar el acontecimiento que se va a contar. Si los chistes son largos y muy desarrollados, la descripción inicial se suele extender dando muchos detalles y haciendo que los chistes adquieran cierta verosimilitud[9]. En concreto, los chistes que aquí hemos recopilado son breves, y, en consecuencia, bastante directos; es decir, con poca miga descriptiva al inicio.

Las fórmulas de iniciación también caracterizan a los chistes como podemos observar en muchos de los chistes que hemos visto. La gran mayoría de los chistes comienzan con frases como "esto es uno que (...)", "esto son unos amigos que (...)", "éste es de dos hombres que (...)", etc. Estas fórmulas sirven para que los oyentes se den cuenta de que lo que el interlocutor va a contar a continuación es un chiste, y, por lo tanto, algo que no es real y que no debe creer.

Hay chistes que, como hemos visto, tienen un comienzo idéntico, formando así un grupo dentro de la familia de los chistes; por ejemplo, los chistes de "mamá, mamá..." se llaman así porque todos ellos comienzan con estas dos palabras. Los del "telón", por otro lado, porque el escenario es siempre el mismo, y los chistes empiezan "se abre el telón (...) se cierra el telón (...) ¿cómo se llama la película?"

En cuanto a las ocasiones en las que se cuentan los chistes habitualmente las reuniones familiares y de amigos son los momentos más adecuados para contar chistes. En ocasiones, uno cuenta un chiste porque lo ha leido en algún lugar, o porque lo ha oido en la televisión o

por la radio; y después, como si de una cadena se tratase, todo el mundo empieza a contar chistes al tiempo que otros van contando los suyos.

Hasta hace algo más de una década, los chistes se transmitían principalmente en cadena, de persona en persona. Y era increible lo rápido que transguedían fronteras territoriales por medio del teléfono o incluso de las cartas. Últimamente, sin embargo, la televisión, y en menor medida, los medios de comunicación escritos, tienen mucho que ver con la rápida y extensa difusión de los chistes. En España, en estos momentos, hay un número considerable de programas de humor en los que bien humoristas profesionales o aficionados cuentan inmensidad de chistes, que luego están en boca de casi todo el país.

El fin de los chistes es el de hacer reir a la gente. Por este motivo, los chistes son un buen remedio contra el mal humor o la depresión. Siendo así, es también habitual que los chistes surjan cuando alguien que se siente un tanto triste pide a alguien que por favor le cuente un chiste para provocar en él la risa y sentirse así mejor. Otros géneros folklóricos también tienen el propósito de entretener, al igual que los chistes, como pueden ser los acertijos o los trabalenguas. Sin embargo, los chistes, a diferencia de muchos refranes y proverbios, carecen normalmente de una moral implícita que haga recapacitar al oyente. Normalmente, la finalidad de los chistes se limita a provocar la risa y a entretener.

Hemos visto a lo largo de este ensayo que los "chistes lingüísticos" (y los no-lingüísticos) pueden considerarse como parte del género folklórico ya que poseen ciertas características que los elementos folklóricos han de tener. Los chistes, por ejemplo, forman parte de la tradición oral ya que se transmiten de persona a persona y de generación a generación de forma oral. Por este motivo, como ocurre con la mayoría de los elementos que forman el folklore, como pueden ser los refranes,

los proverbios, los cuentos, etc., los chistes tienen muchas versiones ya que varían ligeramente casi cada vez que se cuentan.

Hemos clasificado los chistes junto con los cuentos folklóricos, es decir, como narraciones que ya desde un principio parten como algo que no pertenece a la realidad; y, por lo tanto, no es su objetivo que el oyente los crea. Aún así, muchos chistes (aunque no precisamente los "chistes lingüísticos") comienzan con una descripción del lugar donde van a tener lugar los hechos, y de los personajes que en ellos se verán involucrados. Con todo esto se consigue dar una mayor credibilidad a lo que se va a contar, aunque se trate de un chiste, y el oyente ya esté avisado de que no se lo ha de creer.

—Zuriñe Lekuona
University of California, Los Angeles

NOTAS

[1] No diré que provienen de España ya que puede que algunos provengan de otro país.

[2] Jaimito es un personaje típico de chistes en España. Es el prototipo de muchacho con "pocas luces" y travieso que, si bien no sabe nunca de qué se está hablando, tiene siempre una respuesta apropiada para todo.

[3] Lepe es una localidad Española victima de inmensidad de chistes que los califican de paletos e ingenuos.

[4] Por todo esto quiero agradecer a Carolina toda la ayuda que me ha prestado tanto en la recopilación de chistes como sirviéndome de apoyo moral en momentos difíciles.

[5] Estos paréntesis indican una pausa.

[6] Esto se trata de transcripciones de una grabación con los chistes.

[7] No de la lengua gallega, sino del modo en el que hablan el español los gallegos por influencia de su lengua gallega.

[8] Más coincidencias chistosas son, por ejemplo, llamarse Armando casitas y ser arquitecto; llamarse Armando Guerra y ser militar; etc.

[9] En oacsiones los detalles añaden incluso más humor a lo que se cuenta.

TORRECILLA, JESÚS. *Tornados*. Madrid: Ediciones Lengua de Trapo, 1998. IV Premio Lengua de Trapo de Narrativa (1998).

Tornados es un juego de cajas chinas, en que un e-mail encierra un e-mail que encierra otro e-mail. El primero lo envía Todd a Manuel, tras haberlo recibido de Steve. ¿Quiénes son estos personajes? Nunca lo sabremos: son meros nombres vacíos a los que la novela nunca da un sentido. El segundo cuenta la historia de Patti Loreal, una latina que ha conocido el éxito en Hollywood, Ray Novoa, un reportero-cazador de tornados que lo ha eludido en su vida, y Eva, otra actriz, ex amiga de Patti, nueva amante de Ray y catalizador de la separación de aquéllos. El tercer e-mail en la secuencia del libro debería ser –dentro de este juego de subordinaciones- en realidad el segundo: narra la historia de Patricia Loreal, una joven española que en un rapto de crisis vital ha salido de su casa sin decir nada a Ramón Novoa, su novio, y se ha refugiado en un hotel con su computadora portátil, a través de la cual trata de establecer contacto con el mundo exterior. Y lo logra: un desconocido que se hace llamar Flaubert le envía la historia de Patti, a razón de un capítulo diario, a medida que ella le da cuenta de su crisis. Ella cree que Flaubert le está enviando una novela *à la carte* que cifra su historia personal; Flaubert afirma que había escrito todo antes de conocerla.

Cualquier lector que haya leído el libro juzgará –con toda razón- inexacto el intento de resumir el argumento en el párrafo anterior. Acaso porque esta novela carece, en rigor, de uno: si los e-mail se suceden como cajas chinas, los capítulos forman un collage de "sketches" que insinúan una forma, sin conseguirla. Eso puede ser un defecto en otras obras; ésta lo convierte en una cuidada virtud. Mencionemos algunos ejemplos de

sus planeadas irregularidades: el capítulo I presenta a Leroy Aispuro, quien ve el fin de la historia de Ray en TV y quien nunca volverá a aparecer en la trama. El II narra el fin de la relación entre Patti y Ray, desde el punto de vista de éste; el VII repite el mismo episodio, desde el punto de vista de aquélla. El IV por fin presenta a Patricia, que en España comienza a recibir el primer capítulo de la historia de Patti, Ray y Eva; en el X Flaubert le revela que ya los ha recibido todos, aunque para Patricia la historia no ha concluido. Además del capítulo I, el III y el V introducen personajes secundarios desde cuyo punto de vista la historia principal se narra apenas lateralmente. El XI quizás sea el más enigmático: el único en que el narrador omnisciente cede la voz a Ray Novoa, cuya versión confirma, corrige y contradice las otras y cuyos últimos ensamientos están dedicados a Eva, no a Patti, como hacían suponer los capítulos anteriores. El XII presenta a Eva acostándose con un extraño a quien insiste en llamar Ray... Podríamos multiplicar los ejemplos.

La idea de un libro que busca su argumento, sin hallarlo, ya está presente en *Si una noche de invierno un viajero*: un Lector persigue un libro que cambia de argumento y de personajes cada vez que vuelve a conseguirlo. Nos permitimos sugerir otro antecedente más ilustre: *Don Quijote de la Mancha*. Los e-mail sucesivos se comparan con las sucesivas versiones que diferentes manuscritos dan de la vida del Manchego; los capítulos independientes de la historia principal, o los de Patricia en España, con las "novelle" interpoladas o los descaminados cuentos de Sancho. En ambas novelas, un tema central es la verdad de la historia que se cuenta. Nos damos cuenta de que puede objetarse la importancia de estas coincidencias sobre tres bases diferentes: la primera, que las conexiones son circunstanciales; la segunda, que un autor español sólo

puede producir novelas cervantinas; y la tercera, que no hay novela en este siglo que no le deba algo a Cervantes. Quienes usen cualquiera de estas objeciones tienen, obviamente, la razón.

Así que mejor finalicemos destacando un tema omnipresente en esta novela: la creciente dificultad de comunicar verdades íntimas en un mundo cada vez más interconectado. El prólogo mismo muestra al lector el obscuro origen de lo que lee, la imposibilidad de localizar su procedencia o determinar su grado de "autenticidad" dentro del mundo ficticio. Los personajes raramente comunican sus sentimientos, y el desenlace de sus relaciones es el fin de la comunicación y del contacto humano. Patricia es incapaz de hablar con su novio sobre su crisis vital, pero se comunica con un extraño que le envía una historia que quizás sea sobre ella, que quizás esté inventando, que quizás ha ocurrido. Como lectores, no sabemos si conmovernos por el patetismo y la soledad de los personajes, o simplemente tomar todo como una triste broma. Después de todo, se trata sólo de un e-mail anónimo sobre seres ajenos y remotos que tercamente chocan con las ventanas de la ilusión, como mariposas virtuales que en la pantalla de nuestra computadora chocan contra la superficie del monitor, buscando salir a un mundo exterior que es apenas una proyección sobre una lámina de vidrio.

—Wilmer Rojas Buendía
University of California, Los Angeles

CONTRIBUTORS

PATRICIA GOITIA LEBO (PIRI) is a mother, wife, poet, writer, student and freelance translator. She was born in Mexico City, and educated in Lima, Peru. After two years at the Universidad Católica she left on a sabbatical that took her around the world to Austin where she now lives with her husband, Bo, and two sons, Nickolas and Michael. She is presently writing her M.A. Thesis in Spanish Literature at the University of Texas. She has been a finalist in the Concurso RicardoPalma of the Instituto de Cultura Peruana in Miami, 1996 (poetry) and 1998 (short story). Her recent publications include "Cambio y valores colectivos en la narrativa de dos escritores peruanos: Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) y José Hidalgo (1937-)." (*ILASSA*. University of Texas at Austin. Fall 1999); "Milagros." (*Dactylus*. University of Texas at Austin. No. XVII. May 1998); "Cuentos de amor y otros animales." (*TROPOS*. University of Michigan. May 1997); "«*El reloj de arena*» de Quevedo." (*El Cid*. The Citadel. Charleston, South Carolina. Fall 1997); "Ecléctica." (*UFLR*. University of Utah. Salt Lake City. May 1997).

EVELYN NADEAU is an ABD in Spanish focusing on contemporary Latin American literature at the University of California, Davis. She is currently living in Mexico with her husband and son while completing her dissertation entitled, *Paradise Lost: Civilization and Barbarism in the Latin American Neo-Fantastic Narrative*. She has taught at San Francisco State University, UC Davis and Southern Oregon University and has presented and/or publishad articles including "La unificación de lobinario: Tres sones de Nicolas Guillen," "'Little Frida' and 'La pobremonjita': Feminine Subjectivity in the Works of Frida Kahlo and

Sor Juana Ines de la Cruz," and "Computing and the Language Classroom: Principles, Practices, and Procedures."

ROBERT FOLGER has earned his Ph.D. in Medieval and Modern History at the University of Rostock (Germany). He is currently pursuing another Ph.D. at the Department of Spanish and Portuguese at UW Madison with a dissertation entitled "The Readings of Fernán Pérez de Guzmán." He has worked as an editorial assistant and author for a bio-bibliographical dictionary of the professors of the University of Ingolstadt/Landshut (Munich). He published a semi-paleographic transcription of the *Generaciones y semblanzas*, an article about *Siervo libre de amor* in *La Corónica*, and has an article on the *Anacephaleosis* of Alfonso de Cartagena scheduled for publication in the proceedings of *The Koloquium über Gelehrsamkeit in der frühen Neuzeit* (Bad Homburg, April 1999). He was the recipient of a research grant from the Ministerio de Asuntos Exteriores de España and of a dissertation stipend from the Studienstiftung des Deutschen Volkes.

KARINA WIGOZKI was born in Caracas, Venezuela (1974). She studied at the Universidad Metropolitana (in Caracas) y graduated with a degree in Modern Languages, Mención Docencia. She completed an M.A. in Spanish at the Department of Romance Languages and Literature at the University of Michigan, Ann Arbor. She is currently in the second year of a Ph.D. program in Spanish at the University of Houston. Her interests include genre literature, revolutionary narrative of Latin America, the study of testimonial literature, autobiography and memory, and comparative studies of art and literature, specifically film.

ZURIÑE LEKUONA received her B.A. from the University of Deusto (Spain). She is currently a graduate student at UCLA specializing in Spanish and Portuguese syntax. Her interests include diachronic and synchronic language change of Spanish and Basque, in an attempt to elucidate the origin of the latter.